mircea zaciu

lancea lui abile

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Zaciu

Lancea lui Achile

1980
Cartea Românească

Scanned with OKEN Scanner

„Critica e lancea lui Achile: cu un capăt rănește, cu celălalt vindecă."

E. Lovinescu

Scanned with OKEN Scanner

I

CONFESIUNE ȘI LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

POETUL ŞI VISUL ELEMENTELOR

„Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières."

G. Bachelard

1. Timp de un deceniu, scrisul lui Geo Bogza lasă impresia indeciziei. Între *Jurnal de sex* (1929) şi *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* (1939), traiectoria biografică şi estetică ne apare capricioasă, amintind izbitor „treapta minerală" a Marelui Erou al capodoperei viitoare : „în felul acesta, nesocotit, prodigios şi avîntat, Oltul străbate lumea, viaţa lui semănînd tot timpul cu a unui om care îşi trăieşte destinul în mod patetic, cu izbucniri frenetice şi delăsări cumplite". Tot astfel, poetul aflat la începuturile sale presimte agresiunea. El ştie că avea să angajeze „o mare bătălie cu lumea şi cu sine însuşi". De aici şi sentimentul unei provocări asumate, solidară în formele ei artistice cu mobilurile „avangardei", vizînd simultan intimitatea erosului (*Jurnal de sex, Poemul invectivă, Ana Maria, Cîntec de revoltă, dragoste şi moarte*), dar şi dimensiuni insolite ale exterioritătii : reportajele (*Lumea petrolului, Tăbăcării, Periferie, Fişe de închisoare* ş.a.). Prima ipostază are drept impuls „exasperarea creatoare" — „Scriu pentru că viaţa mă exasperează", unde *viaţa* nu e decît un eufemism pentru elementul ei primordial, sexul — în vreme ce reportajul e invenţie a evadării din sine, „mijloc vast şi generos de a nu te mai ocupa pînă la paroxism de tine însuţi, ci de viaţa din afara ta". Termenul-pivot, termenul-obsesie (viaţa) devine ambivalent, unificînd deocamdată sub acelaşi semn forţele antagonice ale existenţei. Într-un caz, răzvrătirea e pur *nominală*, eliberare prin expresie de sub opresiunea tabu-urilor, convenţiilor, restricţiilor, bravadă a violen-

Scanned with OKEN Scanner

ţei, grotescului, disperării biologice mergînd de la simpla provocare a vocabularului (*Poemul invectivă*) spre o purificare incantatorie, calmă în *Ioana Maria*, halucinantă prin claritatea ei „clasică" în *Cîntec de revoltă, dragoste şi moarte* (scris tot în anii '30). În celălalt caz, sondajul „vieţii imediate" nu mai mizează pe bruscarea unor canoane estetice, nici pe exhibiţia lexicală, elementul şocant, provocator, menit să zgîlţîie confortul cititorului aflîndu-se în materia însăşi a realităţii burgheze, mai scandaloasă în datele ei obiective decît confesiunea nudă a intimităţilor inavuabile. Poemele prime fuseseră o provocare lucidă, căreia sancţiunea oficială n-a întîrziat să-i răspundă drastic ; premeditarea poetului ripostează cu o extindere a invectivei, angajînd de data aceasta o întreagă geografie socială. Dacă versurile autoflagelante erau simţite ca „atentate la existenţa liniştită a lumii", reportajele activează o dată mai mult acest factor de subversiune, ridicîndu-l la altă scară, aşa cum poetul prevenise :

„Şi ca un zîmbet de provocare
Azvîrlit continentelor, invectivele
Urmează mai departe sub degetul
de ghiaţă al profeţilor viitori".

O primă modificare se produce în cîmpul creaţiei lui Geo Bogza : sensurile demistificatoare nu numai că depăşesc sfera experienţei intime, vizînd un destin colectiv, dar această deplasare a interesului renunţă totodată la o anumită gestică a paroxismului verbal, optînd pentru înregistrarea „obiectivă" a realului. Aparenţa benignă a reportajului (= „cel mai sensibil seismograf al vieţii"), se încarcă însă cu o nouă putere explozivă tocmai prin acumularea şi notarea fals-neutră de informaţii, date, amănunte concrete, aglutinarea de peisaje, nareme, portrete etc. O dimensiune fantastică, stînd „sub semnul desperării telurice" (Mircea Eliade) se degajă din coborîrea în banalul cotidian. Ea e împinsă pînă la absurdul ironic în antologica *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil* sau la răscolirea mutilării, a unei naturi de-naturate (*Lumea petrolului*) a unei umanităţi larvare, obligată să vieţuiască într-un univers al imundiţiei, lichefierii, putrefacţiei, dejecţiei *Tăbăcării*, *Periferie*). Asemenea torturii viscerale şi a claustralului din arghezienele

Flori de mucigai cu pandantul lor în prozele din *Poarta neagră*, exasperarea *Poemului invectivă* se prelungeşte — şi prin succesiunea unei experienţe biografice — în *Fişele de închisoare* (1934, 1935, 1937), după cum viziunea caleidoscopică a *Lumii petrolului* (1934) tinde să se coaguleze epic în *Fişe de provincie* (1939—40), adevărate „nuvele" sau încă mai probabil, fragmente ale unui posibil roman, subtextual înrudit cu atmosfera şi fauna cezarpetresciană din *Aurul negru* ori din *Flăcări*-le lui Radu Tudoran. Ca şi Oltul, al cărui curs capricios se îndreaptă deodată spre Nord, fără justificarea vreunui obstacol real, poate numai din dorinţa secretă de a-şi reîntîlni fratele „epic", tot astfel Geo Bogza e ispitit în primele momente să urmeze tropismul romanesc al epocii literare interbelice. El ne dă atunci admirabilele „fragmente" *Cum a înnebunit regele petrolului*, *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, *Înmormîntări*, iar mai tîrziu *Moartea lui Iacob Onisia*. Semne, acestea, ale unei neresorbite tentaţii de obiectivare, purtîndu-l către singurul „roman" ce avea să realizeze, *Cartea Oltului*, „biografie a unui rîu", unde proiecţia umanului fuzionează cu transfigurarea cosmos-conştiinţă. Căci într-un moment retrospectiv — pagina e din 1971 — autorul se recunoaşte trăind dintotdeauna nu atît „în miezul fierbinte al faptelor", cît în propria-i conştiinţă, realitatea devenind mai mult prilejul unei confesiuni, a unei necontenite pendulări „între revoltă şi reverie". Mai precis: „Prizonier al propriei mele firi, am dat realităţii mult din chipul şi asemănarea mea, transfigurînd-o sau redimensionînd-o după nevoile spiritului meu", spune el, încît, lunga traversare a „priveliştilor" trebuia să-i dea un răspuns despre *sine*, despre raportul *său* cu universul, cu elementele lui primordiale. Acest dialog îşi revendică aproape exclusiv o retorică a poemului.

2. Ceea ce uneşte totuşi elementele disjuncte ale începuturilor e un „complex spectacular", limitat deocamdată la cîteva lumi *închise*: periferia („groapa"), spaţiul industrial (petrolifer), provincia, închisoarea, toate caracterizate prin agresiune, disoluţie, maculare. O sensibilitate adolescentă îşi manifestă nedisimulat tristeţea, dorul de puritate. Mihail Sebastian observa, încă din 1935 (*Procesul Bogza*) că poemele

incriminate pun în evidență mai degrabă un suflet „rănit de spectacolul vulgar al existenței" iar „invectiva poetului încearcă să purifice cu flacăra, cu piatra, cu pumnul". Dacă extrapolăm ultimul termen cu *lutul*, *țărîna*, observăm că se află prevestită de pe atunci formula viitoarei cărți a lui Geo Bogza : *Țări de piatră, de foc și de pămînt* (1939). Părăsind spațiile anterioare „impure", el încearcă printr-o ritualizare succesivă să descopere noile tărîmuri ale unei realități exprimate prin trei elemente primordiale. Pînă la un punct, regăsim aici acea dorință de a retrăi *primitivitatea* și de a reface, cu fiecare text, o cosmogonie, pe care Bachelard o detectează în opera lui Novalis. Dar „ascensiunea inversă" a lui Bogza, descoperirea fantasticelor hăuri din interiorul munților *Țării de piatră* se deosebește radical de „simpatia termică" a poetului german. Nevoia pătrunderii în intimitatea geologică ascultă poate de același apel subteran al unei întoarceri într-un „calidum innatum", însă toate traseele îl conduc spre recea prezență a aurului, echivalență a unui blestem. Oameni și aur apar încleștați într-o luptă pe viață și pe moarte, convulsivă, halucinantă, punîndu-și pecetea pe întregul peisaj. Muntele însuși „te doare pe retină și ți se scurge de-a lungul nervilor pînă în măduva oaselor, ca priveliștea înfiorătoare a unei răni adînci, a unui trup omenesc mîncat de lepră". E „ciuruit, găurit cu grote, cu scorburi, cu stînci și coloane de piatră semănînd cu niște bureți marini, zdrențuite, poroase, extrem de iritante prin culoarea lor roșiatică, infamantă". Priveliște selenară, cu „munți vulcanici, roși de lepră", de un fantastic concentrat și violent. „Totul e neobișnuit, straniu", natură „exaltată", existențe dure, dedate cu vecinătatea imediată a morții și cu sărăcia cea mai cumplită. „În fundul pămîntului, în galeriile strîmte și blestemate, minerii se tîrăsc ca niște cîrtițe, plătind cu sînge fiecare gram de aur" ; naratorul pătrunde împreună cu ei într-un univers ostil : labirint ascunzîndu-și în „beznă grea, compactă" capcanele : „haotice scorburi", „haotice galerii", „haotic interior de catedrală", coborîre în adevărate bolgii infernale unde timpul și spațiul nu mai au nici un sens : „sînt aici parcă de o veșnicie", „și iar pornim prin galeria nesfîrșită" etc. Minerul nu e un „astrolog răsturnat" înaintînd spre un centru, al „focului care germinează", ci „cîrtiță", ființă oarbă, hăituită, suspectată, exploatată pînă la moarte.

Ceea ce frapează la Geo Bogza e tocmai absența „caldei intimități terestre" a lui Novalis, înlocuită cu glacialul stîncii și cu ironica fugă a filonului aurifer. Incendiile cosmice care au lichefiat metalul și l-au strecurat în măruntaiele pămîntului s-au stins de mult. Singurul element piric în sînul acestui coșmar sînt luminile — *reci* și ele — ale lămpașelor de carbid și dinamita, amîndouă provocînd adesea cumplite accidente.

Aridă și ostilă e și Dobrogea — alt teritoriu „secret" — unde piatra se unește însă cu focul generator al unei „tragedii vaste, necunoscute". Dincolo de pitorescul oriental de suprafață, nebănuite dezastre: „Călătorii care străbat drumurile dobrogene încîntați de prezența minaretelor, nici nu-și pot închipui măcar existența unor evenimente de scrîșnet, în cadrul acesta de carte poștală". Totul stă aici sub semnul unei cosmice combustiuni: „cerul e de foc", nopțile sînt luminate de vaste incendii: răzbunarea oamenilor aprinde hectare de grîu care ard în artificii apocaliptice; dimineața, un soare „cumplit" varsă „valuri de foc"; mișcarea aerului însuși e „un Crivăț invers, fierbinte, un vînt arzător"; „fierbinte, vitriolator, pustiitor, el bate tot timpul"; totul e ars, mistuit, carbonizat sau, dimpotrivă, aprins ca un pojar: drumuri „roșii", „fantastic cîmp de culoarea sîngelui", lumină selenară sangvinolentă, amestecată cu reflexele incendiilor. Combustia, emacierea se transmit existențelor: „Obrazurile oamenilor dobrogeni poartă înscrise în ele semnele grave ale acestei țări de piatră, bătută de vînturi, acoperită cu un cer de foc. I-am văzut peste cîmpuri, cu grebla la spinare, mari, uriași aproape, cum se duceau profilați pe cer, ca într-o apoteoză a *muncii de foc*" (s.n.). Nu mai puțin dramatică și încruntată e viața orașelor, și ea „arsă de flăcări". Ceea ce fusese o *absență* în *Țara de piatră* devine aici prisos, gheenă; oamenii hăurilor malefice căutau în zadar germenele căldurii în labirintul înghețat al galeriilor, mînați de febra *rece* a aurului; ceștialalți, din Dobrogea sudică, cunosc urgia focului, tînjind după răcoare și apă, cum moții tînjesc după căldură. *Țara de foc* e mistuită de o biblică sete, mereu în căutarea apei, simbol al supraviețuirii: „un sat (...) înseamnă mai întîi de toate o fîntînă, așa cum un atom înseamnă mai întîi un electron central, pozitiv. *De la fîntînă pornește toată*

viața, în jurul ei se grupează toate locuințele omenești. În clipa în care apa s-ar isprăvi, satul ar trebui să dispară, să se prefacă în scrum" (s.n.). Vîna de apă e urmărită, captată, sacralizată : fîntînile sînt „temple" ale visului acvatic într-un spațiu al catastrofelor termice.

Viziunea lui Geo Bogza e prin urmare elementară, distingînd tot ce e primar, hiperbolizîndu-l obsedant, în flagrantă contrazicere a clișeului de „Românie pitorească" ; ochiul poetului — observa Mircea Eliade — „vede în primul rînd carcasa geologică, și o vede halucinantă, însuflețită parcă de toate duhurile blestemate ale stîncilor, ale galeriilor subterane, ale pămîntului ars și ale nămolului. Florile, arborii, murmurul izvoarelor, lumina filtrată a codrilor, toată vraja aceea melancolică a peisajului românesc, pe care o întîlnim atît în literatura populară, cît și în bună parte din operele literaturii noastre culte, e absentă din această carte crescută sub semnul desperării telurice." Iată de ce opera din 1939 i se pare comentatorului „aspră", „deprimantă". Impresie întărită și prin neliniștitele întinderi ale „țării de pămînt" : ceea ce fusese rînd pe rînd asediu al țițeiului, gunoaielor, pietrei și focului devine aci agresiune a țărînii : „pămînt chinuit", „pămînt negru și grosolan" respirînd din adîncuri preistorice, luptîndu-se cu seceta, inundațiile, lăcustele, incendiile și ieșind mereu biruitor. Mai mult : huma primară inundă, cotropește, modelează, își pune amprenta indelebilă asupra tuturor formelor existenței :

„Viața începe aici să se apropie, să se amestece tot mai mult cu pămîntul, să fie una cu el, de-a valma, nedespărțită, ca în alte părți, de născocirile civilizației. Oameni de pămînt, în case de pămînt, pe drumuri de pămînt. Pămînt pur, humă arabilă, materie unică. Pămînt și numai pămînt. Nici lemnul, nici fierul, nici piatra n-au venit să se așeze între el și oameni, să-i despartă pentru vreo clipă, să creeze un element străin, de civilizație. De la un capăt la altul, nu e decît pămîntul, care își întinde pretutindeni domnia elementară. Oamenii sînt în contact direct cu el, nedespărțiți de nimic, înoată în noroaiele lui, se pierd între dealuri imense de pămînt. Nici o insulă din alt fel de material nu se vede în acest imens ocean de humă. Pămîntul invadează orașele, umple străzile, urcă în construcția caselor pînă la acoperiș. (...) Aici oamenii trăiesc cu pămîntul într-un contact de

adîncime, nu numai de suprafață ; ei se bălăcesc, înoată în pămînt ca în elementul vieții lor proprii. Și pămîntul se întinde de jur împrejur, ca un ocean cotropitor, invadează orașele, casele, viața oamenilor, fără ca nimic să-l stăvilească, îi face să trăiască întotdeauna în strînsă și imediată dependență de el."

Am dat acest lung citat fiindcă el ilustrează în cadențele sale de poem negativ neliniștea, teroarea poetului în fața presiunii teluricului, forța lui bivalentă : fecunditate și disperare. „Țara de pămînt" e în egală măsură o lume de taine, de germinații, dar și de negare a vieții, în tîrgurile ei mizere, unde invazia colbului și noroaielor semnifică o întoarcere în humă, dizolvare în lutul primordial, adică moarte.

„Țările" lui Geo Bogza rămîn și ele — asemenea spațiilor prospectate anterior — universuri închise, care nu comunică. Torturate însă de visul unei *modificări*, de o posibilă evadare în alt element, salvator. Eșecuri ale unei încercări de cosmogonie, piatra, focul, pămîntul sînt elemente devastatoare, analoage exasperării intime a poetului. Căci există o certă concordanță între „spațiul intimității" și „spațiul lumii", așa cum apar ele, solidare prin singurătatea lor. Trecînd dintr-un teritoriu în altul, fiecare sub sigla emblematică a unui alt element primordial, poetul-reporter intră de fapt în comunicare cu „un spațiu psihologicește novator" ; schimbarea exteriorității înseamnă căutare a identității cu lăuntricul. „On ne change pas de place, on change de nature", observă G. Bachelard. Imaginînd o „lege a celor patru elemente", filozoful francez postulează necesitatea unei consonanțe între visul creator și materia sa portantă : „Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une oeuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique". Nici unul din elementele sub imperiul cărora s-a consumat pînă acum periplul de suferință, revoltă și dezastru al Poetului nu pare să răspundă propriului său „espace du dédans". Dar la capătul promontoriului dobrogean marea își sună „valurile eterne și fecunde" ; la vărsare Dunărea instituie „o curte marțială a apelor" ; iar dincolo de coșmarul Țării

Scanned with OKEN Scanner

de piatră se întreaude „torenţiala cunună fonetică“ a Oltului ...

3. Simptome ale unui „psihism hidrant“ pot fi detectate şi pînă aici. Apa e singurul element benefic în straturile memoriei : *Fişe de copilărie* celebrează senzaţiile pure ale unui contact cu un univers care nu mai e al imundiţiei şi descompunerii ; gîrla, spectacolul de geneză al ostroavelor, lumina edenică a fluviului, poezia romantică a plimbărilor nocturne cu barca, pînă şi semeaţa cursă a „monitorului englez“ pe Dunăre sau logodna dramatică a Sulinei cu apele mării introduc o neaşteptată notă de reverie şi legănare. Un vers din *Poemul invectivă* introduce accentul insolit de pastel tradiţional tocmai prin asocierea nocturnului cu acvaticul :

„Departe cîntau greeri pe ţara în repaos
Şi noaptea era scoasă cu doniţi din fîntînă“.

În *Ţara de piatră*, unica secvenţă de graţie : delicatul gest al femeii care mănîncă un măr, aminteşte abluţiunea biblică, modul cum vechile seminţii „se spălau pe mîini cu apa rîurilor“ înainte de a lua contact cu „elementele de viaţă ale naturii“. Descoperirea apei, în *Ţara de foc*, echivalează cu şansa unei existenţe organizate ; dispariţia ei anulează visul, reduce totul în „scrum“. Acolo unde pămîntul fuzionează cu pînzele freatice el îşi pierde caracterul amorf, agresiv, se modifică într-un receptacol al genezei. Din „nămolul fertil“ izbucneşte vegetaţia luxuriantă ; viaţa în formele ei cele mai rudimentare „pare că fierbe şi fermentează ca borhotul într-un cazan“. Pragurile, grindurile, ostroavele plutitoare, dar mai ales Delta Dunării sînt evocate în uberitatea lor „putredă“, amintind voluptatea descriptivă sadoveniană : „Aici, fiecare rază de soare, oricît de fierbinte, răscoleşte în fundul nămolului milioane de vietăţi şi le chiamă la viaţă. Vieţi mărunte, de infuzorii, de moluşte, de păianjeni care împînzesc Delta şi o fac să colcăie ca un imens cadavru intrat în descompunere. Moarte şi Viaţă, în Deltă se amestecă una cu alta, se desfac una din alta. E poate ca acum cîteva milioane de ani, în preistorie, cînd pe malurile calde ale oceanelor se făceau primele tentative de a crea Viaţa : miliarde de mici vietăţi roiesc la soare, se

mănîncă între ele, mor, se nasc din nou, grație aceluiași element primordial și suprem ..." Accentul însuși al paginii e modificat: el nu mai are exasperarea crispată a celorlalte evocări, ci o cădere gravă a frazei, calmă și împăcată. Nucleul meditativ e mereu prezent și el va genera mai tîrziu (în *Paznic de far*) adevărate poeme închinate mării, oceanului-matcă a vieții / leagăn al morții, uneori cu reminiscențe din Lautréamont. Dar în volumul din 1939 e numai presimțirea unei posibile evadări. Dunărea, Delta nu mai sînt „țări" precis delimitate, spații închise sub ostila pecete a focului ori pietrei, ci „împărății" ale apelor, cu întreaga respirație a indeterminatului și dezmărginirii implicate în vocabula împrumutată din basm. Cetatea utopică a acestui mit acvatic e Sulina, fiindcă ea nu se sprijină pe nici un element *terestru*, ci plutește asemenea unei visătoare corăbii, spre marea care o întîmpină bucuroasă. Nu pămîntul o susține, căci el e aici „fraged, afînat, ireal", ci „apa amestecată cu pămînt", ca înainte de a treia zi a facerii: „Un amestec primordial al acestor două elemente. Pare un început, nu de veac, ci de planetă, de lume nouă. Și această nebulozitate nu se sfîrșește decît spre răsărit, acolo unde începe marea. Și Sulina nu și-a putut raporta existența decît la mare. Izolată de restul pămîntului prin straturile afînate, confuze ale Deltei, singurul punct de sprijin, singura realitate i-a fost marea. Și Sulina a devenit orașul mării."

Astfel, *apa* începe să semnifice în opera lui Geo Bogza *un tip de destin.*

4. Dar Delta e încă un tărîm „confuz", unde apele nu s-au despărțit de presiunea pămîntului, aluviunile, nămolul produc o continuă fermentație, o ebuliție a biologicului. „Saltul în mare" al micului port de-materializat, desfăcut de orice reazem terestru, e un „salt în necunoscut": marea e simbolul apei violente. Visul hidrant imaginează o „împărăție" imensă, a oceanelor „profunde și zbuciumate", adevărate „laboratorii biologice" și rezervoare ce asigură un continuu circuit vital, o „fantastică transfuzie", născocind norii, ploaia, rîurile, dar rămînînd — ca și marea — o apă *impură*. Acvaticul amenință să ia proporții halucinante, acaparatoare, lumea însăși devine reprezentarea lui. Prin ochiul ciclopic al apei natura se autocontemplă. În interpretarea

Scanned with OKEN Scanner

bachelardiană „adevăratul ochi al pămîntului e apa. Sub privirea noastră, *apa* e cea care visează". Apropiind metafora lui Joachim Gasquet: „Le monde est un immense Narcisse en train de se penser", de aceea a lui Paul Claudel: „L'eau ainsi est le regard de la terre, son appareil à regarder le temps", filozoful francez identifică în oglinda lacurilor un narcisism cosmic: „Le monde veut se voir". Pentru Geo Bogza, de asemenea, apa lacului Sf. Ana „stă neclintită de veacuri, ca suprafața grea, de mercur, a unei imense oglinzi"; „liniștit și rotund [lacul e] ca un ochi limpede pe care pămîntul l-ar deschide spre lumea nemărginită de deasupra". Sau, în altă parte: „lacul (...) ca un ochi limpede și rotund deschis asupra cerului, plin de o imensă curiozitate". Și încă: „un ochi curios și bulbucat al pămîntului". Epitetele, se va observa, sînt numai aparent ingenue; „curiozitatea" are un substrat malefic, de pîndă, spionare, observație furișă. Fascinația temporară a scriitorului pentru „apele impure" amintește atracția hipnotică a iazului din *Moara lui Călifar*, care e „născocire a Întunerecului"; aplecat asupra acestui ochi narcisic al pămîntului, poetul-Narcis interoghează, sperînd să-și descifreze în el destinul.

Dar ceea ce caută autorul *Cărții Oltului* (1945) e în realitate o „morală a apei", un model de existență. Finalmente, el se regăsește în treptele succesive ale biografiei cosmice a unui *rîu*, simbol al apei-substanță a binelui. Abia prin această opțiune definitivă se produce fenomenul unei identificări intime între Eu și Cosmos, spre care scriitorul aspirase necontenit. Toate celelalte elemente îi dezvăluiseră eșecul repetat al încercării de conjuncție, potențînd de fiecare dată exasperarea. Rîul, dimpotrivă, e o apă „mitică", purificatoare. Psihismul hidrant se convertește aici într-un vis al înnoirii și, deci, al *vindecării*. Căci — așa cum subliniază G. Bachelard — „par la purification, on participe à une force féconde, rénovatrice, polyvalente".

În ce constă polivalența acestui efort de identificare?

În primul rînd, într-o analogie deplin posibilă acum a celor două biografii: a poetului și a apei. Fiecare își are punctul de pornire în aceeași „nordică izolare", de unde impulsurile obscure îl mînă către gestul provocator, nesocotit la început, temerar și pasionat apoi, meditativ și grav

pe măsură ce toate ciclurile existenţei sînt epuizate: de la „treapta minerală, biologică, spirituală etc., pînă la aceea a „reîntoarcerii în cosmos". Asemenea Poetului, rîul „şi el pare în adevăr un călător temerar, pornit de pe acele culmi singuratece spre alte lumi, spre o foarte mare, a lui, aventură". Asimilarea vieţii cu ideea unei călătorii singulare („aventura", cu tot ceea ce implică acest termen: ciocniri, accidente, surprize, înaintare în necunoscut etc.) contrazice imaginile acvatice de pînă aici, toate stagnante: oceanul, imens rezervor-laborator al biologicului, Delta lascivă, cu opulenţa ei trecînd în putrefacţie, lacul-ochi al lumii, prin care natura se autocontemplă. Destinul rîului (poetului) „e altul decît contemplarea": măreţia lui e în *mişcare*. Condiţie a reînnoirii, această curgere perpetuă se confundă cu senzaţia heracliteană a întregului univers antrenat într-o irepresibilă dinamică: rostogolindu-se în valea de la picioarele Hăşmaşului Mare, Oltul pare să disloce văile laterale „cu păduri şi stînci cu tot", „munţii cu prăpăstii şi piscuri", *curg* „într-un imens şuvoi de piatră, de brazi şi de ape". Imagine grandioasă a torentului materiei dezlănţuite, „fuga peisajului" e asociată viziunii halucinatorii a artei: „Van Gogh a pictat uneori lumea în felul acesta". Şi mai departe: „Văile, coamele verzi ale pădurilor, stîncile roşiatice, piscurile înalte şi prăpăstioase de sub ele, fiecare în parte şi toate la un loc, curg. De oriunde s-ar afla, într-o singură mare direcţie a lumii, curg". Astfel, străbătînd adversităţile, întîmplările banale sau miraculoase, durerile şi beatitudinea, rîul poartă cu sine — imprimate pe o retină ideală — toate imaginile marii lui treceri, pînă la clipa confluenţei sale cu marele Fluviu. Le duce, vrînd parcă să le retrăiască în nesfîrşitul vis al morţii spre care goneşte. Căci moartea lui „e ca o întoarcere într-o împărăţie vastă a somnului", o Nirvana: „e o moarte calmă, de înţelept care a trecut prin toate bucuriile şi amărăciunile vieţii. Însuşi Socrate, prefăcut în rîu, nu s-ar fi putut sfîrşi altfel. Ceva pare că se împlineşte, că ajunge la capătul din urmă, în această liniştită încheiere a unei vieţi". Pagina lirică a lui Geo Bogza întîlneşte încă o dată comentariul bachelardian: „apa curge mereu, sfîrşeşte mereu prin moartea ei orizontală. Pentru imaginaţia materializantă, moartea apei e mai visătoare decît a pămîntului..." Din această constatare se des-

prinde și atributul elegiac al atîtor pasaje din *Cartea Oltului*, unde presentimentul sfîrșitului împrumută — în senzația temporalității, a vastelor cîmpii, a spectacolului nopților și norilor — accente eminesciene. Aici, după expresia lui Huysmans, apa e un element melancolizant. În alte capitole, dramatismul sobru, ciocnirile violente, accidentul tragic interzic efuziunea lirică, înlocuită prin relatarea neutră, impasibilă. Rîul devine mitologicul Lethe pîndindu-și pe unele porțiuni tributul, apele sînt aici „rele, dușmănoase, sălaș al duhurilor negre", complotînd împreună cu moartea „înspăimîntătoare planuri". Charon însuși trece în noapte cu podurile sale plutitoare. Podarii împlinesc „o vocație, un destin" ; călători necunoscuți traversează rîul „ca și cum ar merge spre judecata de apoi". Întîmplări stranii au loc „la hotarul dintre două lumi", sugestia fantastică prevestind atmosfera și figurația din *Chemarea lupilor*, proza postumă a lui Blaga. Exuberanța juvenilă, foșnetul constelațiilor, exaltarea selenară, respirația solemnă a munților, miresmele fînului, poveștile de dragoste, toată măreția lumii, nu elimină totuși simbolurile letale, ci le implică. Vocală a apei, *A* este și semnul repaosului sufletului în mistica tibetană (Cf. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*).

5. Dar ea e și „litera inițială a poemului universal". Căci în momentul chiar al stingerii, rîul știe că tot atunci, sus, la îndepărtatul său izvor „un altul, la fel cum a fost el, aleargă acolo peste pietre, se zbate și triumfă ; un altul care va ajunge și el aici, larg și greu, și plin de nămoluri, și va gîndi despre cel care a fost același lucru pe care îl gîndește el acum". Aidoma generațiilor ce se urmează pe pămînt „ținînd tot timpul umflat între maluri marele fluviu al omenirii", moartea rîului e simplă aparență, circuitul cosmic al apei, neîntrerupt, e „ca un filon substanțial al vieții". Moarte și Renaștere, aventura patetică a stropului de apă e urmărită de imaginația poetului în pagini de concentrată meditație ; ascensiune ritualică spre Izvor, geneză inversă :

„E veche și încercată pe malul multor ape dorința aceasta de a ajunge o dată la locul, fără îndoială atît de plin de mister, de unde ele au pornit în lume. A merge pe firul lor tot mai sus, pe nevăzute trepte, pînă ce din apele mari și turburi pe care puteau pluti corăbii, nu mai rămîn decît subțiri șuvițe argintii ! Iar de acolo mai sus încă, probabil

aproape de cer, unde și acestea se prefac într-un singur strop inițial, de la care totul începe ! A putea vedea stropul acesta acolo sus, unde el apare însoțit de toate virtuțile, strălucitoare și virilă sămînță din care vor rodi și se vor revărsa peste cîmpii, rîuri fertile sau fluvii puternice, ducînd în lungul pămîntului dîra lor adîncă și plină de viață !"

Încărcată de „primordiale atribute", apa stă la temeliile lumii. Eternității munților ea îi opune propria eternitate, substanța ei e mai veche decît carcasa geologică :

„Sub înfățișarea proaspătă a izvorului stau îngrămădite unul în spatele celuilalt sute de mii de veacuri, tot mai la fund, în noaptea și în prenoaptea vremurilor, pînă la începutul cosmic al lumii. Pe acest uriaș așternut de milenii curge apa izvorului, deasupra propriului ei trecut, ca pe o rocă gigantică, ale cărei cele mai de la fund straturi ating în vreme ruperea pămîntului din soare. Atunci apa a început să existe și, de atunci, în mod intim și în mod solemn a rămas aceeași."

Trecînd peste propriul său trecut, rîul își ajunge din urmă viitorul — este în această dublă metaforă sugestia unei posibile suspendări a terorii Timpului, fascinantă fiindcă ea întîlnește mitul autohton al tinereții perpetue, fără bătrînețe, cu care însuși destinul poetului vrea să se identifice. *Primordialitatea* apei semnifică așadar nu doar o *prioritate* în ordinea cosmică, dar și o supremație a energiei vitale mereu triumfătoare asupra morții. Finalul periplului nu e decît începutul unei noi aventuri, confluența coincide cu țîșnirea unui alt avînt, la izvoare. Acest continuu dialog cu universul se amplifică și prin valența fuziunii cu celelalte elemente. „L'imagination des quatre éléments — observă Bachelard — même si elle favorise un élément, aime à jouer avec les images de leurs combinaisons. Elle veut que son élément favori imprègne tout, elle veut qu'il soit la substance de tout un monde." Dialectică pe care scriitorul român o confirmă ; apa se revelă și pentru el drept cea mai indicată pentru ilustrarea temei „combinării forțelor". Ea e un element intercesor. În *Cartea Oltului* toate celelalte „țări" (de foc, de piatră, de pămînt) se află implicate în pasaje de o halucinantă poezie, căci contactul între ele se produce întotdeauna „în împrejurări de o violență extremă". Unirea apei și a focului (în straniul spectacol de ritual păgîn și braconaj), a apei și a nopții (în

varii ipostaze, fantastice ori lirice, bogat acompaniate muzical), a apei și stîncilor (pînă la măcinarea lor finală din nisipurile purtate spre confluență ca un simbol biblic al derizoriului și deșertăciunii trufiilor) însoțirea echivalează mereu cu o conjuncție a contrariilor. Ea capătă în imaginarul multor poeți — și Geo Bogza nu face excepție — un caracter sexualizant. Apa însăși implică ideea fecundității (feminității) și a fecundatorului. Izvorul e un punct cosmic de unde „apa țîșnește (...) ca o sămînță virilă și generoasă, plină de miliarde de germeni. Așa viața, toată viața a putut să înceapă". Într-o tulburătoare ambiguitate, fantezia popoarelor a botezat rîurile cu nume de bărbați și cu nume de femei „de parcă ar fi fost bărbați și femei dintr-o speță ce are grijă să se perpetueze". Strămoși imemoriali „au hotărît ca Bistrița și Iza și Ialomița să fie fete, și nu pot să mi le închipui altfel. Și cine a hotărît ca Argeșul și Mureșul și Jiul și Oltul să fie băieți ?" se întreabă scriitorul într-un text din *Paznic de far*. Dintre numeroasele peisaje senzualizate cîte evocă paleta așa de diversă a *Cărții Oltului*, aleg unul singur, a cărui grație bucolică reface în tușe moderne frăgezimea poemelor antice ; e apariția din marea de grîu, în lumina toridă a verii, a unei Afrodite rustice, întruchipare a visului erotic al Oltului-bărbat :

„Sunt astfel după amiezi de vară, cînd la picioarele munților uriași și albaștri, pe toată întinderea cîmpiilor, un singur talaz nu mișcă. E o liniște și o neclintire totală, ca înainte de începuturile lumii, cînd mișcarea și spațiul nu se desfăcuseră încă din haos. O clipă se scurge după alta, asemeni unor milenii de tăcere și neființă. Vîntul nu suflă, soarele arde, cîmpia se întinde nesfîrșită și nemișcată. E un echilibru enorm, o liniște gravă, dedesubtul căreia pare că se ascunde totuși forța unei alte geneze. Încă puțin, și nemișcarea aceasta nu poate să mai dureze. Undeva foarte departe, la marginea orizontului lanurile de grîu încep să se miște. Ele se clatină ușor, parcă împinse de vînt, deplasîndu-și mereu tălăzuirea, așa cum pe întinsul mării un val iscat din depărtare pornește fără să se mai poată opri, pe deasupra celorlalte ape. Ca un astru desprins din haos, un punct se detașează de restul cîmpiei, înaintînd. El crește cu fiecare clipă, se apropie, devine tot mai mare, începe să prindă forme, cercuri și linii se desfac de pe întinsurile nemișcate ale lumii, organi-

zîndu-se într-o imagine din ce în ce mai clară. Încă puţin, şi de sub pălăria ei largă de pai o femeie se iveşte din mijlocul lanurilor de grîu. Neantul care domnise de la o margine la alta a orizontului e întrerupt de o superbă fiinţă în mişcare. Din valurile mării Venus nu a putut apare altfel."

Rîul sau Poetul visează ? Reveria apei, element feminin, e reveria amoroasă, nostalgie a cuplului. Apa vindecă şi vechile răni ale invectivei. Eros energumenos din primele poeme ascultă acum tulburat acordurile *Pastoralei*.

6. Există însă şi o ultimă dimensiune pe care poetul o descifrează în biografia-identificare a rîului : perspectiva Istoriei. Să nu uităm că geneza *Cărţii Oltului* e intim legată de „o vreme a întunericului şi a urii", precis delimitată istoriceşte. În anii celui de-al doilea război mondial, simţind presiunea violenţei, genocidului, tragediei naţionale, poetul trăieşte disperata nostalgie a unei purităţi *morale*, regăsită în marile solitudini ale naturii româneşti şi în destinul exemplar al unui rîu. Într-un text lămuritor din 1969, justificarea recursului e explicită : „În această carte frumuseţea lumii este privită cu un ochi care nu caută pitorescul, ci mari temeiuri pentru o viziune solemnă a omului şi a istoriei omenirii. Cîntecul ei chiamă în apărarea neamului omenesc, atît de grav primejduit, întregul cosmos". Venind din vremi imemoriale, rîul se încarcă de-a lungul existenţei cu cele mai diverse reminiscenţe ale revoltelor, suferinţelor, sacrificiilor, cumulînd în muzica vijelioasă a apelor clamările de libertate ale tuturor asupriţilor. Rîul se *istoricizează*. El capătă o individualitate neconfundabilă, fiindcă e definitiv legată de zbuciumul neamului românesc aşezat de ambele versante ale Carpaţilor prin văile cărora îşi croieşte — cu o egală tensiune patetică — dreptul de existenţă. Apa purificatoare nu e — aici — doar un element primordial, cosmic, el poartă un nume şi o legendă singulară (de la naştere), amplificată cu toate legendele şi evenimentele cetăţilor, vremilor, oamenilor. Oltul celebrat în texte folclorice arhaice mai fusese invocat ca o apă lustrală în poemul lui Octavian Goga. Geo Bogza extinde toate sensurile simbolurilor anterioare, încadrîndu-le într-o zare cosmică. Dar prezenţa Istoriei e intricată în toată reţeaua de motive, de la obsesiile cele mai intime, la implicaţiile biologicului şi ale sferei morale. Elementul acvatic se

Scanned with OKEN Scanner

converteşte în siglă amniotică colectivă, *valul* rîului se revarsă în somnul oamenilor ca un *val al memoriei* într-un fragment meditativ asociabil reflecţiilor nocturne ale marilor noştri romantici :

„Seara, în timp ce din celelalte fîntîni căldările scot *valuri de apă* pentru setea oamenilor şi a animalelor, căldări nevăzute, dar al căror scîrţîit se aude foarte bine dintre zidurile cetăţii, scot de sub temeliile ei, unul după altul, *valuri grele de istorie*, împrăştiindu-le pe deasupra satului, înnecîndu-le ca dintr-un lac adînc, în fundul căruia oamenii dorm şi visează, toţi împreună, întîmplările de demult ale acestor locuri" (s.n.).

În acest vis în vis se realizează şi cea din urmă conjuncţie, crezută imposibilă : între apă şi foc. Dar e vorba de focul de-materializat, devenit „duh", respiraţie a istoriei. De altă parte, simbolurile blagiene (*fîntîna, somnul*) sînt asociate unui topos recurent în creaţia lui Geo Bogza : *veghea conştiinţei*. Valul acvatic/istoric veghează somnul truditorilor pămîntului, îl impregnează în purpura augustă a imaginarului său. Insomnia Oltului e nesomnul Istoriei care nu poate abdica de la marile ei răspunderi. Cînd, mult mai tîrziu, poetul va relua lungul său monolog despre oameni şi cosmos, el îl va pune sub semnul „farului", simbol circular al veghei, de pe îngusta limbă terestră, asupra neliniştitelor întinsuri de ape. Dar pînă atunci, parafrazînd o celebră replică, Geo Bogza poate afirma la rîndu-i : *„Oltul sînt eu !"*

Scanned with OKEN Scanner

REVOLTĂ ŞI CREAŢIE

1. *Viaţă ca o pradă* s-a bucurat, de la apariţia ei (1977), de o primire extrem de favorabilă din partea criticii. S-au publicat despre această carte incitantă, scrisă cu năduf, cu un umor îmbufnat, „pince sans rire", dar străbătută şi de un secret lirism, comentarii diverse, unele de-a dreptul entuziaste. Pentru istoria literară, un nivel posibil al lecturii lămureşte drumul parcurs de unul dintre marii scriitori contemporani, începînd cu anii formării sale: şcoala, „parada dascălilor", lecturile semnificative, tribulaţiile unei existenţe precare, primele contacte cu presa, viaţa literară, debutul şi lansarea — controversată în epocă — a celui dintîi volum, *Întîlnirea din pămînturi* (1948). În acest prim sens, cartea poate fi raportată la *Anii de ucenicie* sau la *Hronicul...*, fiindcă evocarea se opreşte la pragul consacrării, în momentul cînd Marin Preda încheie prima formă a *Moromeţilor*. De fapt, întreaga zbatere lăuntrică a creatorului pare centrată pe efortul depăşirii impasului de după apariţia nuvelelor („ce să scriu?") treptele rememorării încercînd să clarifice, să ordoneze şi să *înţeleagă* sensul relaţiilor extrem de complicate dintre biografie şi Cartea visată. Totul converge aşadar spre o descifrare a genezei — cum Liviu Rebreanu vorbise despre *Răscoala* sau Ionel Teodoreanu despre *La Medeleni* — dar cu o mai ramificată expoziţie a ocurenţelor *pregătirii* capodoperei. Fără a fi un dosar al unor piese de arhivă literară, lăsînd capriciilor memoriei întreaga libertate a jocului, documentul e implicat, iar afirmaţiile permit mereu o verificare, confirmate

Scanned with OKEN Scanner

cînd pedanteria pozitivistă ar pretinde-o. Scriitorul refuză orice mistificare, străin mefienţei faţă de curiozitatea istoricului literar, manifestată de cîţiva dintre marii săi predecesori. El restrînge, cel mult, sfera datelor, selectează evenimente şi personaje, dar nu e tentat nici o clipă să trişeze cu adevăruri esenţiale. Împrejurările colaborării la ziare şi reviste din timpul războiului, contactul cu mişcarea literară, colegii de generaţie etc. sînt riguros exacte. Cîteva confruntări întăresc sentimentul nostru că ne aflăm pe terenul ferm al unei memorii fidele: Marin Preda a debutat în *Timpul* (an. VI, nr. 1771, 12 aprilie 1942) cu schiţa *Pîrlitu*, continuîndu-şi colaborarea pînă în septembrie, cu încă cinci proze; în acelaşi ziar mai întîlnim tot atunci semnăturile lui Mihail Sadoveanu (*Dihăniile pustietăţii*, nr. 2024, 25 dec. 1942), Ion Marin Sadoveanu, St. Roll, D. Stelaru, M. R. Paraschivescu, Geo Dumitrescu (ultimii cu o prodigioasă producţie foiletonistă), Eugen Jebeleanu, Victor Eftimiu, Dem. Botez, Lucia Demetrius, Ion Caraion, Camil Petrescu, Tudor Gh. Stoian, Margareta Miller-Verghy, Şerban Nedelcu, Paul I. Daniel, Marin Sîrbulescu, Tiberiu Tretinescu, Mihail Pop ş.a., unii dintre ei fiind şi „personajele" confesiunii, alţii rămînîndu-i indiferenţi. Opţiunea e sentimentală, nu bibliografică, de catagrafie. Aşa, Marin Preda pomeneşte comentariul poetului Ion Caraion la romanul *Lina* (Cf. *Tudor Arghezi, poetul romancier sau despre basmul modern*, nr. 1886, 9 aug. 1942), dar nu şi textul altui coleg din acea vreme, *Arghezi contra Gutenberg* (nr. 2259, 25 aug. 1943), nici „scrisoarea deschisă" către E. Lovinescu publicată de Eugen Jebeleanu la 3 iunie 1943, nici *O scrisoare*, a criticului de la „Sburătorul" (răspuns unei epistole argheziene, nr. 2220, 17 iulie 1943) sau *O precizare pentru d. Şerban Cioculescu* semnată de Camil Petrescu (nr. 2427, 12 febr. 1944) etc., etc. La recomandarea lovinesciană către Ion Vinea, autorul *Întîlnirii din pămînturi* trecuse dealtfel în redacţia *Evenimentului zilei* şi, „după cîteva zile" ziarul i s-a dat pe mînă (să nu uităm că acolo avea să publice apoi Arghezi faimosul său pamflet *Baroane!*). Statornica prietenie cu Miron Radu Paraschivescu („era singurul mit în care credeam") şi cu Geo Dumitrescu nu putea să nu-l influenţeze pe tînărul debutant în acea epocă de formare, şi mă gîndesc — în contextul structurii *Vieţii ca o pradă* — la ideile lui M.R.P. despre *Polemică* (în *Timpul*, nr. 2210, 7 iu-

lie 1943), despre *Memoriile* creatorilor (în nr. 2206, 3 iulie), *Viața romanțată a istoriei* (nr. 2257, 23 aug. 1943 — pentru viitorul autor al *Delirului...*), ori la *Justificarea biografiei* (nr. 2175, 1 iunie 1943), *Caragiale și țăranii* (nr. 1827, 11 iunie 1942) pentru a pomeni doar două dintre efervescentele micro-eseuri ale lui Geo Dumitrescu. Alături de marile pasiuni la care revine mereu (Tolstoi, Dostoievski, Swift, Gogol, Nietzsche), lecturile unor traduceri din foiletonul *Timpului* nu vor fi rămas nici ele fără ecou în acei „ani de ucenicie" : Kipling, Maupassant, Björnson, Melville, Poe, Mark Twain, Jack London, Anatole France, D'Annunzio, Panzini, Duhamel, Zoscenko, Saint-Exupéry (selecția trădează fără doar și poate gustul sigur și patima lui M.R.P.). Cît despre aversiunea autorului *Cînticelor țigănești* față de Arghezi sau evocarea momentelor sale delirante, ele se confirmă în multe din articolele lui. O altă confruntare instructivă privește ecoul imediat al apariției volumului de debut, *Întîlnirea din pămînturi*, comentat favorabil (la radio) de Paul Georgescu și (în *Contemporanul*) de Ov. S. Crohmălniceanu ; „dar alții — citim în *Viața ca o pradă* — trăseseră tare asupra mea să mă elimine de pe scena literară". Indiciile furnizate de autor la p. 62, 160 etc. se pretează unui scurt comentariu de istorie literară : Marin Preda publicase în *Flacăra* (organ al USAZ-ului) *Unul de la munte* (nr. 9, 29 febr. 1948, cu mențiunea „Din volumul *Unul de la munte și alte nuvele*, care va apare în editura Cartea românească", deci înainte ca titlul *Întîlnirii...* să fi fost definitivat !) și un „fragment de roman", *Începutul afacerii cu Palici* (nr. 41, 10 oct. 1948, unde apar pentru întîia oară numele lui Ilie și Niculae Moromete) ; un prim atac la adresa cărții de debut apare tot în *Flacăra* (J. Popper, *Un scriitor talentat și o concepție literară depășită. D. Marin Preda și „Întîlnirea din pămînturi"*, nr. 19, 9 mai 1948), unde se denunță „naturalismul", planul „animalității", anacronismul viziunii, concepția „învechită", cu această involuntar umoristică încheiere : „Noi așteptăm de la scriitorii noștri portretul țăranului împroprietărit, în care se naște conștiința demnității omenești și certitudinea drumurilor care i se deschid, așteptăm de la ei povestiri despre țărani care lucrează alături de brigadieri pe șantiere și atîtea alte aspecte..." etc., etc. Cititorul își amintește dialogul prozatorului cu Mihail Novicov, în 1948, la Sinaia („deci dumneavoastră

Scanned with OKEN Scanner

l-ați pus să mă înjure") și atitudinea ambiguă a criticului („a rîs, cu entuziasm parcă. Deci așa era", p. 62). Reacție echivocă, fiindcă la 23 mai, tot în *Flacăra*, Mihai Novicov intervine el însuși în dezbatere, făcînd o demonstrație de analiză „estetică" între două proze care-i păreau că aduc „zugrăvirea justă a mediului țărănesc" : *Vin basovenii* de Ion Istrati și *Campania* de Petru Dragoș, puse oarecum în opoziție cu volumul lui Preda și cu *Valea hoților* de Eusebiu Camilar, ambele subiect al unor „discuții interesante, ce au subliniat o dată în plus necesitatea unor clarificări în ceea ce privește prezentarea literară a mediului țărănesc". Valoarea operelor, conchidea criticul, trebuie judecată pe baza a trei criterii astfel enunțate : „1. Cît de esențială e realitatea pe care o zugrăvește autorul, 2. Cît de convingător, cît de artistic a reușit el să redea această realitate și 3. Cît de frumos este idealul din care se inspiră și pe care-l servește autorul". Or, fără o formulare expresă, prozele din *Intîlnirea...* lui Marin Preda nu se înghesuiau în cele trei calupuri. O săptămînă mai tîrziu (*Flacăra* din 30 mai 1948) un prozator în ascensiune, de la onirismul mitologic la realismul socialist, își arăta mirarea că un confrate (aluzia era evidentă) mai e „încă hipnotizat de aspectul agricol al țării noastre". *Valea hoților* și *Intîlnirea...* (scrieri vizibil distanțate ca valoare) sînt iarăși alăturate pentru a se critica o pretinsă viziune a vieții rurale „desprinsă din istorie sau din zbaterile economice ale veacului", ambii autori fiind sfătuiți „să studieze interacțiunea mediului rural cu cel industrial urban" etc. Confuzia și arbitrariul judecăților începeau să inunde teritoriul artelor, și nu e de mirare că celebra operă a lui Marc Chagall *Eu și satul* era prezentată drept „un exemplu de dezechilibru expresionist, mergînd pînă la demență" (*Flacăra*, nr. 29, 18 iunie 1948). Marin Preda putea fi „absolvit" de asemenea etichetări ? Cu condiția unei rapide cuminți. Trecînd degrabă la elaborarea unui roman amplu, scriitorul — al cărui talent nu putuse fi nici o clipă contestat — avea prilejul „să dovedească că a știut să tragă cel puțin în parte învățăminte din critica ce i s-a făcut" (Anton Strihan, *Ce ne aduce șantierul literar ? Despre un viitor roman al lui Marin Preda*, în *Flacăra*, nr. 42, 17 oct. 1948). Subiectul era povestit pe baza unei conversații, cartea nu exista realmente, autorul se afla într-un moment de criză, pagina 64 din *Viața ca o pradă*

Scanned with OKEN Scanner

colorează din interior documentul. Așa a început, înainte de a se naște opera însăși, celebritatea *Moromeților*... Evident, previziuni conjuncturale, recomandări, subtile sugestii-ingerințe romancierul le va doborî rînd pe rînd, în cursa de obstacole ce abia începea.

2. Dar dincolo de acest prim nivel al lecturii, interesant mai mult pentru cine ar vrea să refacă, prin experiența particulară a unui scriitor reprezentativ, itinerarul dramatic al unei întregi etape, revelația depășește mereu granițele documentului scris. O arhivă a „memoriei" intervine, completînd golurile (amintesc doar capitolul XXIII, antologica discuție cu N. Moraru) raportată la spațiul-matcă al familiei, cu ruptura dureroasă a relațiilor, impactul cu istoria care „turbure și amenințătoare dădea buzna peste noi", descoperire a lumii, a violenței, fascinație a umanului, a prieteniei, a lumii literare, cu iluziile/deziluziile ei etc. Un acut sentiment de elan adolescent și bruscare, de febrilă dorință a afecțiunii și respingere alternează „educația sentimentală" a copilului, apoi a tînărului trecut prin școli pitoresc-imunde, redacții boem-revoluționare, birouri cu personaje gogoliene, medii interlop-politice, evadînd mereu însă („singură viața străzii îmi plăcea") în căutarea unui rost *adevărat*, presimțit abia. Curios, acest magistral evocator al satului nu are complexul „dezrădăcinării" și nici nostalgii naturiste, arta lui își trage seva nu din arhaic, ci din dinamica adaptării. E aici un prim simptom al unei desfaceri categorice de tradiție, un anti-sadovenism aproape programatic, raportat deocamdată la refuzul ironic al regresiunii (refugiului) în elementar: „Apele, rîurile, bălțile nu-mi vorbeu, nu puneam deci mare preț pe ele; nici ploile, nici pădurile, nici soarele... Îmi șopteau doar că sîntem împreună și că sîntem fericiți, mare lucru, vedeam și simțeam și singur că așa este". Dezlănțuirea stihiilor nu-i dă nici un „fior cosmic", el nu se consideră „fiul naturii", ci al Omului. „Singurul lucru care mă făcea să rămîn mut de fascinație era cuvîntul rostit de oameni"; vocabula „zilnică" rostită de Tată („cum o spunea, asta era uimitor"), apoi de oricine i se adresa, își exercită forța magică, determinînd descoperirea unei vocații. Dar pentru a *învăța* să fie scriitor, înțelege curînd „că nu numai cuvintele exprimă sufletul uman, ci și

Scanned with OKEN Scanner

lumea în care el se proectează înafară sau îl acoperă ca niște văluri..." Lectura clasicilor, îndelunga ei meditație — revenind și în *Viața ca o pradă* în cîteva capitole de reflecții asupra „modelelor" — demontează un mecanism secret al creației. De aici și ambivalența portretisticii (în varii tonalități și lumini), voluptatea pasională, afabilă, malițioasă a creionării unei întregi galerii. De o parte, ea vine din atracția irezistibilă spre tot ce ține de sfera omenescului ; de alta, creația figurilor are o funcție de exorcizare. Primul și cel mai impresionant personaj, dominînd efectiv materia confesiunii, e Tatăl. El decide destinul copilului dus la învățătură, *scos* din spațiul protector al satului/familiei. Despărțirea intempestivă, hotărîtă tot de părinte, în 1940, nu e încă decît una fizică. Pînă la contactul brutal cu o realitate politică în dezlănțuirea bestialității (rebeliunea legionară, memorabila scenă de la „Vatra luminoasă", simbolica relație cu orbii etc.) naratorul simțise că fusese tot timpul „protejat" prin imaginea Tatălui (chiar în absența lui materială). Experiența existențială și posibilul refugiu în creație lichidează — abia prin intrarea în vîrsta matură — această prezență/absență. Există în subtextul narativ al lui Marin Preda o surdă, nemărturisită explicit răzvrătire împotriva Tatălui ; un reproș neresorbit, al abandonului, care determină dorința și totodată spaima eliminării părintelui (Cf. Gérard Mendel, *La révolte contre le Père*, 1969). Fantasmă caracterizată prin alternanța afecțiunii și agresivității, ea se deplasează (transferă) uneori asupra „celorlați", prieteni, neprieteni ori pur și simplu „străini". Urmărind portretele piezișe din *Viața ca o pradă* (ale lui Zaharia Stancu, Ion Călugăru, Paul Georgescu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, I. C. Parhon pentru a numi doar cîteva) ele ne apar în lumina acestui transfer afectiv, rînd pe rînd ostil, tardiv înțelegător, afectuos. Pentru tînărul de douăzeci de ani, Miron Radu Paraschivescu (prietenie „fecundă, comunicativă") devine prin substituire o „imago" paternă, tiranică, demoniacă („la douăzeci de ani demonii ne atrag mai mult decît îngerii"), după cum pagina antinaturistă citată mai înainte ascunde în filigran, fără a-l numi, geniul lui Sadoveanu. Nu e semnificativ că aproape toți protagoniștii literaturii postbelice sînt prezenți, într-un mod sau în altul, în pagina cărții, numai marele patriarh lipsește) Marin Preda presimte vecinătatea lui tute-

lară, tiranică, *paternalistă* (întinsă asupra unei întregi zone a literaturii țărănești) și încearcă s-o elimine. Precum în biografie umbra violentă a Tatălui e mereu refulată, viitoarea proză a *Moromeților* trebuia să fie expresia unei revolte antisadoveniene.

3. „Violența e o slăbiciune". Observația laconică se verifică și la un alt nivel al lecturii. Metafora „pradei", dezlănțuirea instinctelor, ostilitatea celor din jur (dascăli venali ori sangvini), cinismul potentaților literari din anii '48—50, asasinarea lui Iorga, rebeliunea legionară, destinul unei „generații" în derivă, „dispariția" misterioasă a cîtorva supraviețuitori, mai tîrziu, în vremea arestărilor și condamnărilor arbitrare, „sonda gîndirii" readuce la suprafață așchii înfipte în memorie. Lungul monolog pare să fi eliberat toate obsesiile, fără să realizeze — atunci, în 1949 — ce se putea alege din maldărul rememorării, pentru viitoarea carte : biografia unui tînăr „care își căuta un drum, singur în marele oraș și necunoscînd pe nimeni ?", destinul unei generații „împrăștiată, prinsă în valurile istoriei" ?, anii debutului ? Nimic din toate acestea nu-i oferea răspunsul la chinuitoarea întrebare : ce să scrie ? Și de ce incursiunea „nu era încheiată", de ce „se oprise în curgerea ei spre prezent" ? Cînd totul părea epuizat, ultima obsesie nelămurită țîșnește, revelatoare : în 1942 publicase o schiță intitulată *Salcîmul* (*Timpul*, nr. 1942, 7 iulie), neinclusă în volum, deși o considera „lucrul cel mai inspirat" pe care-l scrisese : „...cînd tata... într-o zi... cel mai frumos salcîm... cu securea... de ce oare ?" (p. 67). Această proză extrem concentrată, neadunată nici în ediția definitivă a *Întîlnirii din pămînturi* (dar reluată apoi, dezvoltat, cu explicitări redundante în cap. XII al *Moromeților*, 1955), cuprindea „un cod care nu trebuia divulgat", mărturisește autorul. „Un secret care nu trebuia dezvăluit", fiindcă era „secretul *meu*" ; momentul era singurul cu o profundă legătură („adîncă, neștearsă"), cu familia romancierului. Ea îi deschidea prin urmare „o poartă" spre un teritoriu *al lui*, unicul ce merita a fi revelat, „povestit". Ce remarcăm în schița părăsită în colecția ziarului *Timpul* ? Trezit în miez de noapte, Tudor Călărașu își scoală fiul, pe Gheorghe, cu decizia intempestivă de a tăia salcîmul din fundul grădinii. Copacul umbrea „jumătate din bolta cerului", în coroana lui „se încîlcise toate

Scanned with OKEN Scanner

sălciile și duzii din întreaga grădină", făcînd să domnească în jur „un întuneric de pădure". Băiatul, așezat la rădăcina arborelui sacrificat, nu înțelege gestul părintelui. Doborîrea e anevoioasă, ține pînă dimineața. În căderea spectaculoasă, salcîmul uriaș „îmbrățișă grădina", făcînd să clocotească văile, „parcă se prăbușise cerul". Stupoarea nevestei, a vecinilor e generală („toate grădinile și valea parcă erau despuiate"), întrebările uluite nu găsesc însă nici un răspuns : „Omul rămase pironit cu ochii în golul din bolta cerului. Nici nu s-așteptase. Simți că-l cuprinde o teamă rea, un fel de înfiorare, se încruntă și se pomeni răstindu-se : «— Ce dracu aveți mă, ați înnebunit !?»" Șocul parabolei e diluat în scena analogă din roman, însoțită acolo de bocetul simultan al unei înmormîntări, cît și de locvacitatea smucită a lui Moromete. Mai criptică, pagina abandonată din 1942 e totuși mai revelatoare pentru constanta aversiune-fascinație a scriitorului față de violență. Arborele are în simbolica tuturor mitologiilor sensuri plurivalente : semn al științei, forței și vieții ; al creșterii și verticalității, al legăturii între lumea chtoniană și uraniană etc. El poate fi strămoșul mitic al tribului, sau stîlpul de susținere al casei, confundabil deci cu simbolul Tatălui însuși. A-l tăia — echivalență a „sacrificiului" — semnifică (în tradiția extrem-asiată) suprimarea relației cu cerul, provocarea dezastrului (secetei) și, dimpotrivă, în alte zone arhaice, doborîrea arborelui descătușează energiile, prosperitatea, fertilitatea. Aparent contradictorie, ambivalența de-codării e identificabilă în ambele opere ale lui Marin Preda : premonitorie pentru destrămarea vechilor forme tribale-țărănești în *Moromeții*, eliberatoare de fantasma paternă în *Viața ca o pradă*, explicînd geneza unei capodopere.

Scanned with OKEN Scanner

SPAŢIUL ŞI TIMPUL GENEZEI

Înaintea pietrei, înaintea lemnului, înaintea culorilor, a fost Cuvîntul. Ion Vlasiu nu e unul din artiştii plastici care, se ştie, simt uneori nostalgia literaturii şi se întorc spre ea în pagini reflexive sau autobiografice ; el este *scriitor* chiar înainte de a se fi afirmat strălucit între „fraţii noştri văzători". Tentaţia artei a fost pentru acest mare neliniştit mai puternică decît toate obstacolele inventate de un destin atît de vitreg la început, şi ea s-a manifestat copleşitor, fără opţiuni dinainte hotărîte. Irezistibilă era doar voinţa comunicării, a expresiei, nu şi materialul — deocamdată indecis. Pictura e abia o promisiune viitoare, sculptura o lentă şi aspră ucenicie cînd caietele de note intime se adunau vraf, iar obsesia copilăriei, a satului-matcă, izbucnea într-un nestăvilit monolog. „E nemaipomenit cum strigă în mine trecutul (citim în „jurnalul" din 1937). Renunţ la Paris pentru satul meu. Sînt ca fiul risipitor care se întoarce la căminul părintesc, în căutarea unei mîngîieri şi n-o găsesc. Am reuşit să-mi cumpăr o cutie de acuarele şi pictez ţărani. În felul acesta am închis fereastra spre Paris." Îndată apoi, însemnarea : „Scriu o carte, *aproape fără să vreau* (s.n.). N-are titlu", ne face să bănuim că prima formă a confesiunii *Am plecat din sat* prindea contur atunci (Cf. *În spaţiu şi timp*, pagini de jurnal, 1970). Apariţia cărţii, în 1938, punea în evidenţă calităţi de *prozator* nici o clipă handicapat de celelalte două vocaţii, paralele. Însă Artistul plenar e mereu prezent : el are, după observaţia sagace a lui Ion Frunzetti, „o limbă sculpturală, fie

Scanned with OKEN Scanner

că pictează, fie că narează în cuvinte". Critica salută entuziast nu plasticianul rătăcit în literatură, ci scriitorul pur și simplu: „*Am plecat din sat* — remarca Perpessicius — coboară din cerul surprizelor cu hîrzobul, iar autorul se impune, dintr-odată, cu însușiri ce vădesc pe predestinatul meșteșugar al scrisului". Dificultatea comentatorilor (Ion Breazu, Ion Chinezu, Mihai Beniuc, Tudor Vianu ș.a.) nu era fixarea acestei proze într-o familie de spirite: Ion Creangă, Agârbiceanu, Pavel Dan, Peter Neagoe, ci inaderența ei la o structură strict tradițională. *Am plecat din sat* „nu se lasă ușor categorisită"; „ficțiunea nu are loc în ea, nu-i roman, nici nuvelă și nu-s de fapt nici memorii" (M. Beniuc); „nu ține de nici un model", e un „jurnal de scene cusute una de alta" (Perpessicius); o „povestire" preponderent „lirică" (I. Breazu) etc., etc. Abia la a doua ediție, mult amplificată (1957), autorul însuși va dezvălui intenția unei construcții ciclice, din care au și apărut apoi *Drum spre oameni* (1961), *O singură iubire* (1965) și un nou volum, *Lumea largă*, era anunțat. Toate urmăresc drumul aspru al formării unui artist, printre dificultăți, îndoieli, frămîntări intime și de creație, într-o succesiune epică bine condusă, al cărei caracter de generalitate poate fi dedus dincolo de accentul autobiografic, și el foarte evident. Factura cărții nu e însă de „memorii", ci aceea a unui „Künstlerroman", gen inventat de romanticii germani, unde experiența creatorului, tensiunea actului, conflictul cu sine și cu mediul (de cele mai multe ori ostil) sînt convertite în ideea unui *destin* specific. Din anecdoticul notat succint, din meditațiile risipite în „caietele" parțial editate apoi sub titlul *În spațiu și timp*, dar mai cu seamă din analiza creșterii unei viziuni artistice proprii, Ion Vlasiu construiește în ciclul său romanesc o lume coherentă, consonantă cu opera sculptorului și pictorului tocmai fiindcă toate se regăsesc finalmente în acea „Innerlichkeit" fecundă. Cu *Am plecat din sat*, primul panou al (deocamdată) tripicului, ne aflăm însă abia în punctul originar al procesului. Reeditarea recentă * confirmă originalitatea și farmecul unei proze tradiționale și moderne totodată. Tradițională, deoarece ea evocă o vîrstă și un spațiu

* Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, ediția a treia, cu desene și reproduceri din operele autorului, Buc., Ed. Eminescu, 1979.

recurente în literatura română : copilăria la țară, șocul despărțirii de sat, impactul cu lumea citadină, diversitatea — și adversitatea — acesteia. Aparent, mozaicul întîmplărilor repetă tehnica „amintirilor din copilărie", cu aceleași figuri tutelare dominînd tabloul : Mama, frumusețe de Madonă rustică, asprită de grijile copleșitoare ale unei gospodării ce se ruinează în lipsa bărbatului, dus la război, ea însăși secerată de boală în plină tinerețe ; Tatăl — amestec de duioșie și asprime — dispărut și el prea devreme din zarea de înțelegere a Copilului, portretul hieratic al străbunicului (Bacu), dar mai ales extraordinarul cuplu al Bunei și Moșului, veghind fiecare în felul său, cu sentimente contrastante, soarta orfanului. Încă „patriarhale", evenimentele par înrudite cu *Amintirile* lui Agârbiceanu : jocurile, farsele soldate nu o dată cu necazuri neprevăzute, plăcerile vieții cîmpenești, scalda, hoinărelile, prietenii copilăriei, ceremoniile rustice : tăiatul porcului, festinuri, nunți, înmormîntări etc. Dar și cealaltă realitate, refuzîndu-se oricărei estompe idilice : certuri pentru pămînt, vrajba relațiilor familiale, ciocnirile temperamentale, dramele și modificările generate de primul război mondial etc. Sau ceea ce e dincolo de „realitate" : fantasmele, coșmarele unei copilării pline de spaime, torturate de ispite și întrebări ieșite din comun, neliniștind mentalitatea părinților. Copilul pare a fi „în mrejele diavolului", e poate un „copil schimbat", un ritual magic de exorcizare încearcă în zadar să-l „vindece". În fapt, el nu e o ființă comodă, docilă, duioasă ; nu-i nici „frumos" : are urechile prea mari, privirea îi fuge în lături, vede și ce trebuie și mai ales ce nu trebuie, e un „zgîilă", un posedat luînd totul în răspăr și ieșindu-i toate de-a-ndoaselea. Ciudățeniile comportării îi scot vestea că i-ar lipsi „o doagă", fiindcă nu e *cuminte*, ci *cu minte*, mintos adică : „nu-mi lipsea nimic — comentează naratorul — îmi era plin capul de povești și nu puteam să știu bine unde începe lumea adevărată și unde sfîrșește". Căci „așa eram eu făcut se vede. Ceea ce vedeam cu ochii și auzeam cu urechile îmi mergea la inimă. Și nu numai pentru că aveam urechile mari, dar cînd mă uitam la ceva, apoi acolo mă uitam și nu în altă parte. Și mă uitam peste tot, și unde trebuia, și unde nu trebuia și, nici vorbă, vedeam mai multe decît trebuia să vadă un copil — nu-i de mirare că între multe alte porecle mi se mai zicea și Zgîilă. Oi fi fost eu Zgîilă,

Scanned with OKEN Scanner

lasă să fiu, dar nici cîte știam eu nu știau mulți". Tonul e al lui Creangă, inclusiv autoironia sau întorsătura de oralitate a frazei: „cum zic, eram în postul Paștilor..." ; „Dacă stai și cugeți la toate întîmplările astea, apoi ușor poți crede că muierile din Lechința aveau dreptate să mă ponegrească, dar n-aveau, adică nu știu ce să mai cred nici eu..." ; „dar creadă cine ce-o vrea..." ; „Zicea tata multe, ca omul nemulțumit. El ar fi vrut să fiu ca rupt din soare și eram și eu un copil ca alți copii: cînd rău, cînd mai rău" ; „nu știu cum vor fi fost alte cîșlegi..." etc. Unele portrete chiar sînt „povestite", compuse din comentarii parentetice mai mult decît din trăsături plastice: fizionomiile se desprind însă cu precizie, deduse dintr-un gest, o schimă, din mișcarea epică în fine, fiindcă Bacu, Buna, Moșu (și copiii lor: Țîlie, Nelu, Niculiță, Ana și Victorița) dar și Pașcu-ciobanul, Gurghiansluga, Valerie, Cicu-văru, Popa sau Dascălul au o prezență anecdotică, uneori biografia lor e un mic „roman" condensat, dependent de „saga" familială: raportarea la Rebreanu și Pavel Dan în aceste nuclee epice trebuie căutată. Tonalitatea e atunci aspră, desenul amintește tehnica sgrafitului, gama cromatică e rece, asemenea picturii dintr-o anumită perioadă a aceluiași artist, dominată de negrul și verdele metalic. Dar tot ca în pînzele lui, luciul de smalț al unor pagini (peisaje, scene de gen) amplifică impresia tihnită a povestirii cu șart, evocare a unei realități scufundate: „Apoi a venit iarna și era cam frig. Stam mai mult prin casă. Buna și fetele torceau, iar Niculiță depăna cînepa și împletea șreanguri. Moșu sta zile întregi în șopru și făcea greble și furci de lemn. Era viață cu rost la Moșu, nu te prindea, urîtul. Fetele cîntau (...) Moșu citea dintr-un calendar vechi despre crugul lunii și despre mersul vremurilor. Citea și cărți de rugăciuni și se tot răstea la noi. Atunci ne duceam în casa dinapoi, unde ședea Bacu, și el se bucura, că era singur acolo și-i era urît. Apoi a nins și nu mult după aceea a venit și Crăciunul. A tăiat Moșu un porc. S-a sculat cu noaptea-n cap și pînă să ne trezim noi, porcul era sub flăcări. Îl rumenea Moșu cu paie aprinse, îl răzuia cu cuțitul și noi ne uitam cu jind la coada lui răsucită, așteptînd acolo în zăpadă, dîrdîindu-ne dinții de frig, pînă a venit Bunica și i-a spus Moșului: — Ce mai aștepți acum? Nu vezi că îngheață copiii de frig? Dă-le coada! Dar Moșului parcă nu-i venea să știrbească frumuse-

ţea porcului. Aşa era el. Îi plăceau lucrurile întregi." Acestui nivel îi e tributar şi lexicul povestitorului, care nu refuză stridenţele coloristice, scriind *gespri*, *golgoană*, *a bujdica*, *coropeţe*, *pălateci*, *boldă*, *boroboanţă*, *colduş*, *vişaie*, *moboandă*, *sărăpanie*, *ciutornă* etc., etc. Voluptate în explorarea unor straturi „geologice", Satul e pentru Vlasiu „Atlantida *lui*" ; dar tocmai acest sentiment al derivei şi scufundării iremediabile introduce în text o fibră de ironie amară, încît cunoscutul topos al „dezrădăcinării" — frecvent în atitudinea lirică a scriitorilor români de la St. O. Iosif şi Goga pînă la Blaga — apare răsturnat. O exclamaţie ca aceasta : „Ce bun era satul !" ca şi inserţiile sentimentale risipite ici-colo („mă tînguiam mie însumi şi aşa, fără ştiinţă, sufletul meu se rupea cîte puţin din matca satului") sau imaginea casei natale din Lechinţa, căzută în paragină — ecou al cunoscutei poezii a răşinăreanului — nu pot contracara febra „modernă" a nevoii de evadare în larg. Dealtfel, ciudăţeniile copilului mereu în conflict cu mentalitatea colectivă şi cu structurile ei arhaice prevestesc neastîmpărul, curiozitatea, setea de noutate a viitorului artist. Rememorarea începe semnificativ cu o premonitorie dorinţă de *desprindere* : „Cînd eram mic, lumea era cu totul altfel. Greu de spus cum anume. Simţeam că e împrejur, colo şi colo, ca o fiinţă ciudată pe care o întrebi şi ea tace zîmbind, ademenindu-te s-o urmezi şi să mai întrebi, să tot întrebi." Această psihologie a interogaţiei nu e — de pe acum — a creatorului ? Ca şi indecizia, dealtfel. Începînd cu aglomerarea faptelor de viaţă („vin spre mine întîmplările... şi nu ştiu cum să le adun. Vin ca într-un vis, toate deodată, nu ştiu de unde să încep"), ea continuă cu zigzagurile unei cariere ale cărei peripeţii şi peregrinări formează întreaga materie a părţii a doua, de după părăsirea „Atlantidei" : ucenicia de pictor, stagiul militar, şcoala de meserii, condiţia de muncitor, lumpen, boem, şomer, student în „arte", suspect politic etc. Boala, sanatoriul, cazarma, atelierele, figurile prietenilor şi profesorilor (Miron Radu Paraschivescu, Catul Bogdan, Ladea, Demian, Ciupe ş.a.), idila amoroasă („Ochi-verzi") — toate *modifică* nu numai sufletul copilului de altădată, ci timbrul însuşi al prozei. Racursiurile, nervozitatea tonului, linia viguroasă a desenului, starea de continuă tensiune şi iritare, explozia vitală ţin de o tehnică expresionistă. Ar-

tistul simte metamorfoza. Dar și înstrăinarea. Abia acum el e „copilul schimbat" al motivului folcloric. Viața, ca și Arta, e devenire, curgere, căutare; simbolul ei acvatic străbate cartea de la un cap la altul, identificat în prezența insinuată, obsedantă a Mureșului curgînd domol, „descîntînd", tulbure și „bolnav" cînd sufletul adolescentului e cuprins de febre, exultant, frenetic alteori. Copilul de altădată își făcea vînt și se ducea la fund în „golgoana dracului", de unde se întorcea apoi cu o piatră în gură. „Așa era jocul". Ieșind din lupta tonifiantă cu apa, tînărul avea să descopere mult mai tîrziu, pe malul rîului care „n-avea de ce se grăbi" o uriașă, neobișnuită piatră albă. Ea îi apare ca un „dar" al Mureșului, vestind parcă vocația Sculptorului. Soarele răsărind de după dealul Continitului, Rîul ca o continuă bucurie a descoperirii, Ogra cu lumea ei naivă și violentă, Orașul fascinant — iată spațiul și timpul sub semnul cărora s-a născut Ion Vlasiu. În arta lui, „forța și delicatețea pecetluiesc un pact unic", afirma Tudor Vianu în 1942. *Am plecat din sat* nu face excepție. Recitită azi, din perspectiva unei întregi epoci literare cu spectaculoase mutații, ea rămîne o carte tulburătoare, sinceră și adevărată.

Scanned with OKEN Scanner

AL. BORZA MEMORIALIST

1. Ne-au rămas de la Al. Borza (1877—1971), vestitul botanist, unul din ctitorii universităţii Daciei superioare şi întemeietor al celebrei grădini botanice clujene, autor al unei considerabile opere savante, cu o mare notorietate mondială, şi cîteva texte care-l înscriu în mişcarea culturală a românilor ardeleni de la începutul acestui secol şi de după Unirea din 1918. Activitatea sa neobosită în cadrele „Astrei" şi ale „Extensiunii universitare", contingenţa unora dintre contribuţiile sale ştiinţifice cu folclorul, lingvistica şi publicistica literară ni-l recomandă drept un spirit efervescent, de o mare mobilitate intelectuală, nu lipsit de apetenţe literare. Foiletoanele semnate de el în *Transilvania*, *Unirea*, *Gazeta Transilvaniei*, *Poporul*, *Gazeta poporului*, *Românul*, *Convorbiri ştiinţifice*, *Revista politică şi literară*, *Pagini literare* (Arad, 1916), în diverse calendare şi colecţii („Biblioteca poporană" a „Astrei", spre pildă) precizează profilul său de „polihistor" (cum singur îi plăcea să se autodefinească), apropiindu-l de marea tradiţie a „luminilor" transilvane. Între manuscrisele păstrate în arhiva familiei, un interes particular prezintă trei carnete de note din anii studenţiei la Budapesta şi un „memorial" redactat către sfîrşitul vieţii (1963) şi neterminat, din păcate. Cel dintîi carnet cuprinde, pe lîngă liste de plante, cu denumirile lor populare, pasiune constantă a viitorului naturalist, o mică colecţie de folclor — cîntece, doine transcrise în particularităţile fonetice ale pronunţiei locale, cu sumara

Scanned with OKEN Scanner

indicaţie a surselor. Al doilea bloc-notes (datînd tot din 1905, primul său an de studenţie printre străini) conţine fişe de lectură şi însemnarea titlurilor de opere spre care se orienta interesul de moment al adolescentului. Pe lîngă lucrări teologice (între care nu-i de mirare că-l regăsim pe Ottokar Prohàszka — cu *Föld és Eg*, 1902 — comentat în aceeaşi epocă şi de Ion Agârbiceanu), ori de istorie şi arheologie a Daciei, filologie (Hasdeu, Philippide, Gh. Adamescu, A. Candrea, Şăineanu), politică (*Principiul de naţionalitate* de Aurel C. Popovici), literatura primează în mod semnificativ: poeziile lui Eminescu, Vlahuţă, Coşbuc, *Fabulele* lui Tichindeal, *Descrierea Moldovei*, *Cîntarea României*, cronica lui Miron Costin, versurile lui Alecsandri, Andrei Mureşianu şi D. Bolintineanu, proza lui Delavrancea (*Trubadurul*, *Paraziţii*), dar şi modestul roman al lui Iosif Vulcan, *Ranele naţiunii*, alături de *Legendele şi basmele românilor* de Petre Ispirescu sau de *Avram Iancu* al lui I. Sterca-Şuluţiu şi *Istoria românilor* de A. Xenopol, lîngă operele Stolnicului Cantacuzino. Că aceste lecturi erau suficient de sistematice, vizînd o iniţiere cît mai exactă în aria spiritualităţii româneşti, ne-o arată şi curiozitatea studentului pentru comentariul critic comparativ: de la opusculul nefericit al lui Grama (*Eminescu*), la *Studiile critice* ale lui Gherea (cu extrase din *Poetul ţărănimii*), raportate la istoriile literare de anvergură (N. Iorga) dar şi la contribuţii locale: *Eminescu şi Coşbuc* de Al. Ciura, *Coşbuc György*, eseul în maghiară al lui Szabó Emil (1905). Admiraţia necontenită pentru vraja liricii eminesciene (mărturisită în altă parte) e contracarată de rezonanţa mai directă a contemporanilor Coşbuc şi Vlahuţă, fenomen frecvent în epocă, recunoscut şi de spirite mai avertizate, G. Ibrăileanu spre pildă. Modestul carnet de lecturi devine astfel un argument documentar semnificativ pentru o sensibilitate estetică, dar şi pentru ardenta voinţă de autoformare cultural-literară a ardelenilor dinaintea marii Uniri, aflaţi în sfera de influenţă a unei instrucţii superioare străine. Gravitînd spre valorile naţionale, cu o precisă conştiinţă de unitate, fascinaţi de verbul lui N. Iorga, atraşi în orbita semănătoristo-poporanistă, ei comentau sub coroana stejarului poreclit „Bucureşti", din curtea seminarului teologic budapestan şi în şedinţele societăţii „Petru Maior" ori în

Scanned with OKEN Scanner

secreta „Charta rotunda“ (care circula conspirativ de la un cap la altul al Imperiului, printre studenţii români) aceleaşi cărţi, idei, proiecte. În acest sens, mărturiile carnetului în chestiune confirmă confesiuni ale lui O. Goga, Ion Agârbiceanu, Al. Ciura, Oct. C. Tăslăuanu, A. Bănuţ, Teodor Murăşanu. Pentru o cercetare de sociologie literară (implicit pentru un studiu istorico-literar modern) asemenea documente sînt indispensabile. Interesul documentar primează şi în al treilea „carnet“, intitulat *Note de drum în vara anului 1907* (*Austria, Germania şi Elveţia*), din care Al. Borza a publicat un fragment (*Dintr-o călătorie. La Königsee*) în *Gazeta Transilvaniei* (an. 73, nr. 142). Plecat la 1 iulie 1907 din Alba-Iulia, prin Pesta, la Viena, unde face primul popas, studiosul urmează un itinerar germanic şi helvet minuţios, avid de peisaje, de herborizare, dar şi de istorie, artă, observaţii sociale, în buna tradiţie a călătoriilor de „Lehrjahre“. Cu Baedeckerul şi cu harta în mînă, el îşi conduce energic „fîrtaţii“ prin pinacoteci celebre, admirîndu-l pe Dürer, criticînd arta „secesionistă“ (culorile crude au asupra lui un efect „repulsiv“), uimit de spectacolul cascadelor (la Rheinfall şi în alte părţi), prins în reveria „romanticităţii“ lacurilor şi pădurilor, atent la stadiul de civilizaţie şi civilitate al localnicilor. Ironia nu e absentă: turismul devenise de pe atunci o maladie modernă, năvala englezoaicelor cu vorba „fonfănită“, cetele de americani încălţaţi uniform cu ghete „cîrne la vîrf“, damele bătrîne şi cuconiţele cu „ţvicări“ copiind maniacal operele marilor maeştri, indiferente la forfota vizitatorilor, figura belferului cu părul vîlvoi şi „gesturi sălbatece“ explicînd cu o sfîntă pudoare întipărită pe obraz *Faunul barberin* unor şcolari indiferenţi, crochiurile sînt luate din mers, „literatura“ lor e aproape involuntară. La München, în vestita Hofbräuhaus, prin mirosul de bere şi wurşti, fum, îmbulzeală şi fripturi „colosale“, îl frapează un grup de preoţi „în civil“ sau în reverendă, bînd „în rînd cu ceilalţi cetăţeni, fără jenă“, în vreme ce fanfara cîntă „desperat“ şi de la o anume oră şi un anume număr de halbe, cuprinsă de o frenezie dionisiacă rău prevestitoare. În Elveţia însă, oamenii amintesc decenţa şi sobrietatea calmă a transilvănenilor, cu un plus de degajare „nelegată în cătuşele pedanteriei, ca la nemţi“. La Interlaken, oraşul e „plin ca

Scanned with OKEN Scanner

stupul de englezi", dar forfota pestriță e răscumpărată de sublime priveliști alpine, dominate de Jungfrau, cum la Luzerna hotelurile scumpe, „pentru oameni subțirei de neam și groși la pungă" sînt compensate de curiozitățile din „Gletschergarten". Gustă „cu nespusă plăcere" vraja cascadelor, uimit în noapte de „iluminația bengalică electrică", dar nu-i scapă nici stereotipia fîntînilor „cu ciurgău" din fiecare tîrgușor helvet, „cu inevitabila statuie-tip" a lui Wilhelm Tell. Observațiile laconice, scurte, impregnate cu un umor sec, țărănesc, se învecinează cu duioșia, cenzurată și ea, a referințelor românești : la *Deutsches Museum* din München, descoperă o roată de moară din România, similară celei văzute cu un an în urmă la moara lui Tudor Vladimirescu din Cloșani ; într-un local, la o masă vecină, un boier și o „domniță" vorbesc românește : limba de acasă îl mai mîngîie pentru scumpetea bucatelor ; altădată se pomenește fără voie în fața intrării la „Rumänischer Circus Sidoli" : oamenii, notează, se îmbulzesc puhoi, „sigur, să admire istețimea românului". Umorile, candoarea, astuția sînt ale țăranului ardelean, comune în spirit cu hazul sec al lui Codru-Drăgușanu. Ca în notele zilnice maioresciene, itinerariile, orariile trenurilor se-nvecinează cu descrierea monumentelor, bisericilor, hotelurilor și cu spiritul chibzuit-gospodăresc încheind ziua cu socoteli precise : camera de hotel 2 franci (dar în alt cartier probabil s-ar găsi una mai ieftină) ; tramvaiul a costat 20 de centime, prînzul 1,40, cina și berea 1,05, ojina 0,40, poame — 0,10, ilustratele expediate (4 bucăți) 0,60... Dincolo de notația frustă, documentul psihologic și sociologic e relevabil : cum călătorea un student (cu mijloace financiare foarte modeste, fiu de țărani din Transilvania acelei vremi) prin Occidentul de altădată ; ce-l frapa, ce reținea și ce recepta din cotactul cu lumea străină ? E de observat că tînărul studios e departe de a avea „complexul" lui Dinicu Golescu, să zicem ; privirea lui e detașată, uneori ironic-binevoitoare, reținînd mai mult stimulii culturii decît ideea unei tutele. Sentimental, el e prea legat de lumea lui de acasă și tot ce vede îi incită dorința de a face mai mult pentru neamul său, în al cărui viitor credea cu ardoare. Astfel, notează proiecte imediate pe ultimele file ale carnetului de drum : să strîngă date pentru o lucrare despre *Plantele de leac*, să învețe grabnic fotografia pentru a fixa pe peliculă „por-

turi românești, case, biserici, cruci, cioplituri, jocuri, locuri frumoase" ; să formeze o mică bibliotecă populară la Berchiș (satul de baștină al Borzeștilor) ; să scrie un *Vocabular botanic* latin-român-german-francez-maghiar-englezesc, cu ilustrații și figuri explicative, „pentru studenți mai ales, pentru agronomi și pentru publicul mare" ; iar *Baedeckerul* ce-i însoțea periplul îi sugerează ideea unei *Călăuze pentru Țările române*, cuprinzînd „note geografice, turistice, arheologice, istorice, etnografice, limbistice, economice, botanice, zoologice, petrografice etc." Ispita literaturii nu e nici ea absentă totuși. Notele fugare, neglijente prin forța lucrurilor, s-ar fi pretat poate la o „prelucrare" printr-un efort stilistic, în maniera descripțiilor „poetice" la modă. Cu doi ani înainte, așa cum atestă carnetul de lecturi, drumețul nostru citise *România pitorească* a lui Al. Vlahuță. Între filele „memorialului" din 1907 el notează și un alt „model" posibil, de inspirație șviteriană, notele de drum ale lui G. D. Mugur, *Din țara lacurilor*, apărute în *Sămănătorul*, VI, nr. 36. Botanistul ispitit de literaritate „herborizează" din flora stilistică a modestului sămănătorist liste întregi de imagini și sintagme pe gustul epocii : „lac cu sclipiri de argint", „vremi patriarhale", „plînset de cimpoaie", „tălăngi de turme domoale", „panorame vesele de sate", „salbă se-nșiră măgure înflorite", „cîntă-n tulnice vrăjite", „balade vechi din Alpi", „lăuntrul pitoresc al vechilor cîrciume", „luna se ridică plină peste piscurile licăritoare ale Alpilor" etc., etc. Recunoaștem din simpla lor enumerare ravagiile esteticii „pitorescului", care a generat într-o anume proză de la începutul secolului nostru un tip special de *kitsch* poetic, contagios ca gripa spaniolă. Gustul acelei generații cultiva acest gen de stereotipii sentimentale desfășurate într-o natură devenită *decor* teatral, contrafacere și butaforie colorată. Din fericire, Al. Borza, om de știință, simțindu-se stingherit în expresia „poetică" și voind să urmeze moda curentă, n-a mai apucat s-o facă. Însemnările lui rămîn deci fără fard, dar autentice.

2. Al treilea manuscris rămas de la savantul Al. Borza, intitulat *Amintirile unui naturalist din Alba-Iulia, notițe autobiografice*, are un caracter diferit : el este un text elaborat, scris la 75 de ani, cu ideea precisă a unei retrospec-

Scanned with OKEN Scanner

tive „din pragul apusului". De aici un accent ușor nostalgic, dominat însă de seninătate, detașare, nu fără un lirism subtextual în puzderia detaliilor concrete declanșate de aducerea aminte, alternînd cu tehnica unui racursi asupra altor momente. Mari modele au putut prezida o asemenea decizie: *Lumea prin care am trecut* a lui Slavici, *O viață de om, așa cum a fost* a lui Iorga îi erau desigur cunoscute și mai aproape de inimă. Modestia învățatului botanist se insinuează însă și în această ultimă tentativă paraliterară: „încerc — scrie în *Prefață* — să zugrăvesc o schiță sumară despre lumea, oamenii și societatea din Alba-Iulia de acum trei sferturi de veac, căreia îi datorez formația sufletească și năzuințele mele de mai apoi..." Cumpăna vîrstei îi dictează ritmurile evocării, filtrează faptele, decantează poezia lor dulce-amară: „Cît văd de clar acum, prin perspectiva cuvenită de timp și călit de experiențe, icoana fericitei mele copilării și a celei mai norocoase tinerețe", avertizează în aceeași pagină liminară. În cele patru mari capitole ale manuscrisului: *Alba-Iulia, leagăn de studii naturaliste, Studiile universitare, Profesoratul la Blaj, Unirea* se structurează *in nuce* un adevărat „Erziehungsroman" unde confesiunea, informația autobiografică, fundalul de epocă (familial, școlar, social-politic) fuzionează într-un discurs de o cuceritoare spontaneitate și francheță. În scurte secvențe — subdiviziuni ale capitolelor citate, trădînd spiritul metodic al omului de știință — se reconstituie mozaicul imaginilor vieții concrete, alternînd cu reflecțiile moralistului. Întreagă acea lume transilvană de la începutul veacului, tihnită și frămîntată, patriarhală încă, dar străbătută subteran de presentimentul marilor prefaceri naționale, sociale, tehnice care o vor disloca și nărui în curînd, se află evocată în culorile ei blînde și adevărate, mai autentice decît în străduința de-a o transcrie a literatorilor acelui timp, de la Vulcan în *Ranele națiunii*, romanul consemnat de studentul Al. Borza în carnetul său de lecturi, pînă la Agârbiceanu în *Legea trupului* ori în *Legea minții*. Copilul e și el un soi de Budulea Taichii înfruntînd cu dîrzenia neamului său calea dificilă a învățării, pentru ca desprins din matca țărănească să traducă în sfera superioară a intelectualității idealul dezrobirii alor săi. Tatăl, Ignat Borza, descinde dintr-un neam de foști iobagi din Munții Apuseni:

moşul, Todoru Ursului, era din prima generaţie „liberă" de după 1848. Din Berchişul natal, mînat desigur de sărăcie, Ignat ajunge „proletar agricol" şi muncitor la construcţia liniei ferate Arad—Alba-Iulia, lucrînd la viaductul de la Vinţul de jos. Intrat în armată, în regimentul românesc de infanterie din Alba, învaţă repede nemţeşte, se distinge prin dragostea de învăţătură şi ajunge sergent de instrucţie, apoi de cancelarie, căsătorindu-se cu Valeria Raţiu, fiică de ţărani din Teiuşul grăniceresc. Mama viitorului savant era deci înrudită cu întinsa familie din care făcea parte şi dr. Ioan Raţiu, preşedintele partidului naţional român din monarhie. Familia ocupă o casă „erarială" sub cetate, lîngă canalul sanitar şi cazarma pompierilor. Aici se naşte, la 21 mai 1887, Al. Borza, într-un cadru cîmpenesc, cu grădini de jur-împrejur, cu un imens plop piramidal străjuind la poartă, cu stupi şi flori de portulacă deschise sub geamuri în bătaia soarelui fierbinte. Copilul creşte în acea atmosferă bucolică şi stabilă, frumoasă fiindcă fondată pe valorile cruciale ale existenţei. Învată de la patru ani să scrie româneşte, iar la cinci e înscris la şcoala săsească. În casă se citea *Gazeta Transilvaniei*, foaia umoristică *Vulturul* de la Oradea, colecţiile lui Petre Dulfu, calendarele „Astrei", *Icoana pămîntului*, prima geografie românească, tipărită la Blaj în 1848, anul a cărui amintire eroică era întreţinută prin evocările directe ale bătrînilor, între care fostul tribun Axente Sever îi vizita uneori pe Borzeşti. Mai tîrziu, în vacanţele petrecute la rudele teiuşene, lumea se lărgeşte: drumul cu căruţa trecea pe valea largă a Mureşului, pe lîngă dealuri cu nume stranii: Bilagul, cu buruieni vindecătoare, Mamutul, Piatra Craivii (Zuckerhut), Piatra Ceţii. Bunica avea o casă în Suseni, pe uliţa Stremţului; lîngă şcoala grănicerească de băieţi locuia şi unchiul Gavrilă; o mătuşă în drumul Bălgradului, alta în „casa bătrînească", nu departe de „raitşul" (*Reitschule*), şcoală de călărie a grănicerilor husari de pe vremea Mariei Tereza. Cu un grup de colegi hoinari, cutreiera „bercul", înota în Mureş, descoperind mai apoi pe Eminescu şi *Convorbirile literare*, plăcerea cîntecului şi pasiunea — atunci atît de frecventă la ardeleni — a teatrului, cu mici spectacole regizate de viitorul compozitor N. Bretan. „Cum clocotea sentimentul românesc în toate aceste manifestări culturale!" notează autorul. Ce-

tatea Albei-Iulii erau dealtfel un centru animat, trăind, în pofida pajurei imperiale, sub aripa de legendă a lui Mihai Viteazul şi a execuţiei lui Horea. La Casina română, în cercurile de lectură, printre intelectuali şi meseriaşi, dar şi ţărani („Maierii" şi „Lipovenii" cartierelor mărginaşe) ori între subofiţerii români din Cetate se zămisleau noile energii care vor rosti în 1918, în acelaşi spaţiu, jurămîntul unirii. Momentul este şi el magistral evocat de Al. Borza la capătul memorialului său, într-un accent înrudit cu frumoasa pagină a lui Blaga din *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*. Nu este, dealtfel, unica înrudire dintre cei doi contemporani. Orizontul satului, ideea de „vatră" fecundă, cît şi trăirea în zarea cosmicului sînt alte două coordonate pe care se plasează atît poetul din Lancrăm cît şi naturalistul. „Ce fericit eram în acest mediu idilic de la ţară — notează acesta din urmă — cu oameni pururea veseli, cu puzderia de veri şi copii ai vecinilor de seama mea, care ştiau să înoate ca peştele, prindeau raci în rădăcinile răchitelor şi cunoşteau o grămadă de flori sălbatice din holda apropiată : neghina, ciocul ciocîrliei (...) şi floarea grîului (...) de-un albastru minunat". Universul floral este dealtfel zona de „mister" şi fascinaţie a copilăriei. Ca-n poemul lui Anghel, *În grădină*, copilul se trezeşte la viaţă conştientă în năvala trandafirilor moscaţi, a volburei şi păpădiilor, a „poienilor frumos înierbate" de pe malul Ampoiului, între nalbele, calapărul, jaleşul, rezeda, petuniile, iasomia, iorgovanul grădinii de acasă, unde florile „ţărăneşti" se-nvecinau cu saschiul şi spînzul verde mediteranean, „rustificat în friguroasa Dacie", cu crăiţele aduse tocmai din America şi cu explozia trandafirilor admiraţi de harnicul părinte tocmai la Wiener-Neustadt, Herculane, Karlsbad. E aici, fără s-o ştie, atmosfera rondelurilor macedonskiene, „lumea parfumată a rozelor" care-i vor inspira o dată viitoarele splendide „rozarii" create de savant în grădinile botanice de la Cluj şi Timişoara. Aceleaşi prime impulsuri vor rodi şi în studiul sistematic al *Florei grădinilor ţărăneşti române : plante de podoabă, de leac, de farmec şi credinţă* (1925), în *Corelaţia dintre flora României şi poporul român* (1941) şi în marele *Dicţionar etnobotanic* din ultima etapă a vieţii. Deocamdată, elevul şcolii săseşti se îmbibă de culorile şi aromele şi numele de inepuizabilă imaginaţie ale plantelor din întinsul

Scanned with OKEN Scanner

domeniu unde se mutaseră părinţii : în „glacisul“ larg de sub Cetate, cu o grădină de cinci hectare, administrată de părintele avansat în gradul de şef al regiei de aprovizionare a armatei (*Fleisch-regie und Garnisons Menage*). De la Erfurt tatăl aduce soia, iniţiind cele dintîi plantaţii şi — tot acum — îi reuşeşte să cultive rare exemplare de trandafiri negri („Noisette“). O senzaţie a „exoticului“ se insinuează astfel în amintire, alături de poezia poamelor (gustoasele pere de Sîntămărie din afunda grădină a bunicului, culese cu o verişoară, „blînda Cornelia“), de aurul mierii (vărul Simion îngrijea sumedenie de stupi în coşuri de curpen) şi de efluviile „binemirositoare“ ale ismei, busuiocului, calapărului, jaleşului, slăbănogului, amestecate cu verbina, petuniile, toporaşii, crinul alb, pejma, „flori mai moderne“... Era acesta un mic eden unde pătrund totuşi curînd ispitele ştiinţei : în ţărîna săpată zace trecutul, cioburi de vase romane, monezi, fragmente de inscripţii trădînd dimensiunea istoriei umane peste care crescuse vegetaţia ingenuă, sinonimă cu uitarea. La şcoală, universuri noi se deschid unul după altul : într-o zi li se arată primul telefon ; pe uliţele Albei evoluează prima bicicletă, cu o roată imensă şi una mică, urmărită de curiozitatea elevului, apariţie premonitorie avansînd ridicol dar implacabil peste roci, plante, insecte.

3. Elev la liceul din Cetate, Al. Borza regăseşte aici dimensiunea istoriei, care-l va urmări întreaga existenţă, împreună cu marea sa patimă pentru natură. Pe fostul spaţiu al unui castru roman, al legiunii a XIII-a Gemina, se mai vedeau atunci urmele cetăţii medievale cu ziduri simple, dărîmate în 1715, cînd începe construcţia (terminată două decenii mai tîrziu) a orgolioasei zidiri în stil Vauban, dominînd valea largă a Mureşului pînă departe. Erau aici, între bastioane şi forturi, colegiul, cazarma, închisoarea unde zăcuseră Horea şi Cloşca înaintea cutremurătorului lor martiriu, monetăria veche, reşedinţa episcopală, fostă rezidenţă a principilor ardeleni, acolo unde locuise şi Mihai Viteazul la 1600. Elevul cunoştea fiecare colţ al construcţiei, admira catedrala înălţată pe ruinele unui templu din secolele II şi III, devenit apoi baptisteriu (poate bizantin). Stilul roman, gotic, al renaşterii şi barocului se îmbinau în bazilica unde se aflau sarcofagiile lui Ioan şi

Scanned with OKEN Scanner

Ladislau de Hunedoara şi ale altor principi transilvani. De partea cealaltă se ridica, în fosta mănăstire paulină, celebrul „Batthyaneum", cu observatorul astronomic şi biblioteca plină de cărţi rare, manuscrise cu „enluminuri", incunabulele legate cu lanţuri şi pipăite cu sfiala iniţierii în vechea cultură a locurilor. Un dascăl exemplar, dr. Adalbert Czerni, căruia autorul îi aduce repetatul său omagiu, îi dezvăluie şi împrejurimile pline de urmele romanităţii: apeductul roman, ruinele băilor, cu splendidul mozaic ce acoperea sala mare, hypocaustul, rămăşiţele altarelor votive, inscripţiile şi capitelurile dezgropate cu grijă din ţărînă. Ajutînd la săpături, arheologul amator se juca printre ruine şi servea adesea drept „măsură vie" la fotografiile luate de profesor. În 1900, cînd adolescentul face o excursie la Roma, el lega în conştiinţă aceste cioburi de memorie a duratei noastre cu imaginea-matcă a Cetăţii eterne. Îl năpădeşte şi aici istoria, dar şi natura — cît de diferită! — cu cycasul şi palmierii din grădinile vaticane, pinii cu fructe uriaşe, lămîii şi portocalii, delicatul desen de stampă al parcurilor de pe Monte Pincio, buruienile de pe ruinele palatului Cezarilor; toate cumulau în herbariile de elev o senzaţie exotică în contrast cu umbra răcoroasă a pădurilor de cer, fag şi stejăriş din hoinărelile de acasă. Roma era un simbol, Alba-Iulia o realitate, vie, dinamică, prelungire a istoriei în mişcarea diurnă, cu foiala uliţelor în zilele de tîrg, cu negustorii macedo-români, banca „Iulia", despărţămintele „Astrei", „reuniunea meseriaşilor români", intelectualitatea adunată la „Casina română", vizitele la bătrînul judecător Ştefan Cacoveanu, poet în orele sale libere, fostul coleg de odinioară al lui Eminescu, la Blaj, care evoca figura marelui său contemporan cu explicabil orgoliu (va şi scrie, mai tîrziu, acele amintiri legate de Luceafăr). „Această românime era în plină evoluţie socială şi ascensiune naţională pe la sfîrşitul secolului trecut, notează Al. Borza. Ea lua parte cu însufleţire la mişcările culturale ale timpului, la adunările generale ale «Astrei», ale «Societăţii pentru fondul de teatru român», era electrizată de vizita lui Nicolae Iorga şi mai ales la adunările poporale publice. Noi, elevii români, ne simţeam integraţi în această lume românească..." În vacanţa lui 1904, după ce-şi dăduse bacalaureatul, acest sentiment al unei puternice apartenenţe la o colectivitate în viguroasă

afirmare se împletește din nou cu „hoinăritul naturalist" prin munți, în Berchișul de baștină, prin păduri „cu pajiște groasă, înflorită" unde „moșul" îl învață să coasească : „Era cea mai fericită pregătire a unui viitor naturalist. Dar era și contactul intim cu un sat românesc curat sufletește, păstrător al comorilor străbune de grai, port și obiceiuri, de care m-am alipit cu drag." Firesc era cu proaspătul absolvent să-și îndrepte pașii spre studiul superior al științelor naturii. Dar și vocația pedagogică (în sensul complex al tradiției „luminilor", atît de vie încă în Transilvania răscolită de perspectiva eliberării ei naționale) îl orienta spre nevoile școlilor românești. Or, pentru a obține o bursă de studii universitare, oferită de fundațiile Blajului, el trebuia să treacă în mod obligatoriu printr-o pregătire teologică, impusă expres de forurile metropolitane. Așa se explică de ce pasionatul de natură, știință și istorie urmează întîi Facultatea de teologie de la Budapesta, unde intră în toamna lui 1904, poate în locul lui Ion Agârbiceanu, care tocmai își luase „absolutoriul" și se întorcea, pentru un an, la Blaj. Se știe, din mărturiile acestuia din urmă, cît și din evocările din proza lui Al. Ciura, ce a însemnat pentru tinerii români din capitala ungară perioada de studii petrecută acolo. În afara dogmelor religioase, a unei temeinice pregătiri filozofice, anii budapestani au însemnat și o călire a virtuților morale (a „abnegației, a răbdării, a umilinței și a hărniciei", cum spune Borza însuși) și naționale, în lectura asiduă a literaturii române, a revistelor venite de la București, a dezbaterilor aprinse din cercul „Petru Maior", în conciliabule secrete și în legăturile cu focarul de cultură al „Luceafărului". Totodată, elogiind figurile distinse ale profesorilor săi, viitorul botanist era conștient de exigențele majore cărora trebuia să le răspundă pentru viitorul, dorit și presimțit, al neamului său : studiul intens al latinei și francezei, inițierea în engleză (cu ajutorul unor colegi americani), contactul cu marile biblioteci și muzee, herborizarea în împrejurimile orașului și în Grădina botanică, excursiile de vacanță în Transilvania și Moldova (ascensiunea Ceahlăului), apoi prin Austria, Bavaria și Elveția. Paginile memorialului evocă și ambianța în care se desfășura viața studenților români din acea epocă, solidaritatea, entuziasmul participării lor la adunările populare ori la „petrecerile de vară"

Scanned with OKEN Scanner

aranjate de „tinerimea studioasă" din diferite centre, descrise în cromatica şi detaliile plastice ale unui tablou flamand. Interesul documentar-sociologic, dincolo de unul strict autobiografic, stăruie şi în reconstituirea anilor de studii în ştiinţe, cînd Al. Borza se dedică în fine — cu ajutorul unei modeste burse blăjene — pasiunii sale botanice. Portrete de profesori, escapade studenţeşti, lecturi ştiinţifice şi literare, prietenii durabile cu alţi tineri români aflaţi în acelaşi timp la Budapesta, materia capitolelor e densă, alternînd aspectele unei solide pregătiri politice (în vederea marii Uniri), cu cele de artă, literatură, ştiinţă. În acest ultim domeniu, Borza excelează prin aviditatea acumulării lecturilor, contactelor, experienţelor şi descoperirilor. Încă din anul al III-lea, pregătindu-şi teza de doctorat, vizitează vastele „emporii botanice" de la Breslau şi Berlin, sub îndrumarea savanţilor Pax, Engler şi Ulbrich, care-l vor asocia curînd la marile lor proiecte, între care „Herbarium Cecidologicum" al lui Pax, ceea ce îi va aduce tînărului ardelean prioritatea mondială în iniţierea unei „exsiccate cecidologice româneşti", concretizată ulterior în publicarea — timp de două decenii — a monumentalei „Cecidotheca Romanica". În acele peregrinări berlineze de prin 1910—11, paşii junelui botanist se vor fi încrucişat poate, de-a lungul Spreei şi prin umbroasele parcuri (ori în vreo „rachierie" de stil olandez) cu ai lui Mateiu Caragiale. Mai tîrziu, după ce obţine titlul ştiinţific cu „summa cum laude" şi se stabileşte o vreme profesor la Blaj, inaugurînd aici o primă grădină botanică model, Al. Borza se va întoarce iarăşi la Berlin, clasînd şi diagnosticînd plantele lui Limpricht culese din China, prilej de a identifica una din cele mai frumoase plante noi chineze, care-i poartă şi azi numele: *Didymocarpus Dielsii Borza.* Mulţi ani după acest episod de neprevăzută sinobotanică, savantul va fi invitat în R. P. Chineză şi felicitat pentru prioritatea europeană a cercetărilor sale de către fostul premier Ciu-En-lai. Detalii pitoreşti, pline de un interes particular punctează şi capitolele consacrate episoadelor vieţii publice, frămîntărilor din preajma Unirii şi a celor legate de izbucnirea primei conflagraţii, apoi a momentului adunării de la Alba-Iulia, bogat în amănunte înregistrate cu ochiul martorului şi participantului entuziast. Periplul se încheie deci prin reîntoarcerea în acel

spaţiu-leagăn, al Albei-Iulii, în febra mistuitoare a lui decembrie 1918. Textul se opreşte în momentul cînd Al. Borza este chemat de Consiliul dirigent să contribuie, alături de Sextil Puşcariu şi N. Drăganu, împreună cu alţi iluştri învăţaţi, la punerea bazelor Universităţii Daciei superioare. Poate că autorul n-a mai apucat să continue nararea evenimentelor ; poate însă că nici n-a dorit să înainteze în rememorarea altei epoci, mai agitate şi mai contradictorii încă, la capătul căreia şi eforturile nerăsplătite, şi nedreptatea şi reparaţiile tîrzii ar fi strecurat veninul îndoielilor, amărăciunea decepţiilor, sentimentul unei interogaţii sceptice. Oprite la „anii de ucenicie" — în tradiţia iorghistă şi sadoveniană — paginile autobiografiei îşi păstrează accentul tonic, suflul de înaltă moralitate, întreaga căldură a întoarcerii într-un timp al speranţelor şi solarităţii. Sadoveanu, Iorga, Lucian Blaga, Agârbiceanu (cel din *Amintirile*) ori Liviu Rebreanu din *Mărturisiri* n-au procedat altfel, oprindu-se şi ei la pragul „părţii însorite" a existenţei fiecăruia. În opere memorabile, le-a plăcut tuturor să coboare în timp la o dăruită fîntînă a Castaliei, dătătoare de curaj pentru momentul suprem al „marei treceri" pentru care se găteau toţi cu solemnitatea frumoasă a unor ţărani bătrîni. Al. Borza n-a procedat altfel. Iar memorialul său, deşi scris fără nici o ambiţie „literară", e literatură autentică, trăgîndu-şi seva din goetheanul *Dichtung und Wahrheit* recognoscibil şi în filigranul paginilor acestui savant debonar.

Scanned with OKEN Scanner

PRETEXTE PENTRU UN „JURNAL"

Între *Pretexte* (1973) şi noua culegere de eseuri a lui Constantin Ţoiu *Alte pretexte* (Ed. Eminescu, 1977) se plasează, ca o piatră de hotar, romanul *Galeria cu viţă sălbatică* (1976), realizare majoră a prozei noastre din ultimele decenii. Raportarea la materia epică densă, tulburătoare şi tragică nu poate fi evitată. Lectura multor pagini „publicistice" reactualizează meditaţia (sau îndemnul la meditaţie), pornind de la ideea unei experienţe. Ea implică aproape în toate cazurile condiţia însăşi a naratorului, observată în cutele ascunse ale textelor altora. Momentul 1848, spre pildă, a fost şi o „chestiune de stil" : între Heliade şi Bălcescu, Kogălniceanu ori Ghica apoi, în epoca următoare, Caragiale, prozatorul optează pentru cei din urmă : „Scrisul limpede, logic, echilibrul frazei, energică şi nervoasă mai mult în substanţă decît în efecte exterioare colorate sînt, la Caragiale şi Ghica, date comune ale unor spirite ce şi-au asumat o gravă răspundere uman-artistică..." ; a fi „concret" epic nu exclude intelectualitatea, dovadă savanta dozare a paginii lui Odobescu şi Sadoveanu, aparent atît de diferiţi, realizînd, unul prin elegantă ironie livrescă, celălalt prin înţeleaptă bonomie, o comună „distanţă estetică plină de detaşare, seninătate şi înţelegere". Şi concluzia : „Cei mai concreţi scriitori, astfel, nu par a fi cei ce proclamă făţiş acest lucru, scriind la nivelul ierbii şi spărgînd ceapa cu pumnul. Concreţi, mai degrabă, şi mai apropiaţi de natură, se dovedesc cei care descoperă lumea prin spirit şi prin

Scanned with OKEN Scanner

cunoaştere". Să nu se înţeleagă de aici o profesiune de credinţă calofilă, fiindcă tocmai rafinamentul culturii face din Duiliu Zamfirescu un „autoreprimat" şi un „sceptic" precaut, definindu-şi demersul în celebra formulă dintr-o epistolă către Titu Maiorescu: „glisser et ne pas appuyer"; frumoasa elevaţie a spiritului, comentează C. Ţoiu, devine prin exces tocmai piedica fatală a prozei Comăneştenilor: „romanul acesta suferă de însăşi perfecţiunea lui stilistică sub care se ascunde grija de a nu «apăsa», de a nu trăi cu intensitate, cînd viaţa e de fapt o apăsare continuă, destinul nu lunecă peste noi, el intră în carnea noastră, insistînd greoi fără preocupări de formă, de armonie şi echilibrat". Nu se pronunţă aici, indirect, însăşi arta poetică a romancierului *Galeriei...?* Tot astfel mi se pare că pot fi citite observaţiile subtil-ironice despre „gustul pentru lectură al vremii, înclinat spre melodramă, ca în orice societate semicultă", explicaţie a succesului fulgerător al romanului *Dan* (4000 de exemplare în epocă!), atît de invidiat de Duiliu Zamfirescu, el însuşi admiratorul lui Paul Bourget („care e un Vlahuţă francez"), cînd şansa majoră (pierdută) a autorului *Vieţii la ţară* ar fi fost urmarea altor modele: Stendhal, Choderlos de Laclos, evitate din academism, pudibonderie etc., căci „facem ce facem şi cădem în lumea lui Trahanache". Însuşi Maiorescu, întrebat de fidelul său corespondent „cum să-şi termine romanul, cu rău sau cu bine, răspunsese hotărît *cu bine*, subliniind cuvîntul şi motivînd: „Felul împrejurărilor sufleteşti la noi nu e tragic... Toate, şi cele mai aparente contraste, sfîrşesc cu «Embrassons-nous, Folleville»". Unele comentarii în jurul *Galeriei* pot să-şi aibă aici răspunsul nu neapărat teoretic, dar — prin argumentul istorico-literar adus în discuţie — luminînd relaţia dintre „estetică şi existenţă" aşa cum o înţelege prozatorul nostru. Fără a exclude o alternativă adversă, ba dimpotrivă subliniind cu umor cît de apropiaţi („cooperînd în plină adversitate") ne apar în perspectiva istorică doi creatori aşa de contradictorii — şi detesdîndu-se cordial în viaţă — ca Zamfirescu şi I. L. Caragiale, uniţi în fond prin „aceeaşi intoleranţă faţă de prostie; aceeaşi iritare faţă de mediocrităţi; aceeaşi conştiinţă maniacă aproape a artei..." etc. Iată că recitind *Viaţa la ţară*, *Cîteva ore la Snagov*, *Scrisorile* lui Ion Ghica, schiţele

Scanned with OKEN Scanner

caragialiene, dar mai cu seamă antologica epistolă relatînd vizita lui Delavrancea la Berlin, o involuntară poetică a prozei se conturează, tivind în comentariul alert și percutant marginile propriei narațiuni. *Pretextele* sînt așadar (în sensul lor originar, latin) *praetexte*, fine țesături acordînd tunicii aerul ei festiv, de ceremonial și investitură. Prozatorul își fixează cu bună-știință reperele unui drum (*Lecția de continuitate*) străjuit de numele lui Cantemir, Heliade, Bălcescu, Avram Iancu, Kogălniceanu, Ion Ghica, Titu Maiorescu, I. L. Caragiale, Mateiu (care-i prilejuiește un comentariu inedit, legat de mecanica intimă a *Crailor...*, unde Pirgu, acest „Cicikov levantin", deține prin demonia lui „secretul mișcării" detectat pînă la nivelul verbal al textului), Iorga, Sadoveanu, Arghezi, Călinescu. E în această secțiune a cărții lui Constantin Țoiu — ca și în *Marginalii*, admirabile și succinte meditații stîrnite de confruntarea cu valori universale (Platon, Ovidiu, Copernic, Tarkovski, Andersen, Saint-Just) — o nouă și nu mai puțin încîntătoare „carte de recitire", așa cum ne-a oferit, cu ani în urmă, Nichita Stănescu. Lecția de istorie pur și simplu, ori de istorie literară, a lui Țoiu are un emblematic sens eroic („Cînd sacrificiul de sine se confundă cu scrisul, se pun și bazele culturii durabile"), fără urmă de pedanterie însă, păstrîndu-și nealteratul zîmbet ironic, bonom, rafinat pînă la expresia aforistică sau la ductilitatea de săgeată a ripostei raportabilă (iarăși) la plasma germinativă și la ecourile de după apariție ale *Galeriei...* Căci ce altceva sînt asemenea așchii sărite din amabila țesătură a „pretextelor" ? „Critica de conjunctură-i armă ușoară. Ea bate scurt și fără perspectivă" ; „O mare operă istorică e un roman care înfruntă timpul și (...) un mare roman e istoria ce nu are de înfruntat nici un timp, fiind însuși timpul" ; „Posteritatea scriitorului, iubindu-și opera ca pe un copil, conține paradoxul, existent și în viață, că odrasla, cu cît este mai plăpîndă și mai puțin fermă pe picioarele ei, cu atît e mai apărată, mai ocrotită pînă la răsfăț" ; „...cînd noi înșine, după o experiență de viață, începusem să ne vedem mai bine la față unii pe alții, fiecare, mai ales, văzîndu-se pe sine cu sine, mai clar" ; „cerneala, teoretic vorbind, are două fețe, și (...) de una din aceste două fețe răspunde sau se ocupă, în contradictoriu, dracul însuși, care, orișice s-ar zice, știe car-

te..." ; „Amfiteatrele cu trepte mîncate de timp sînt niște cimitire ilustre, dar cimitire..." ; „E poate una din slăbiciunile culturilor sentimentale, le-aș spune tipice perioadei de început și care nu dispun încă de complexitatea de a accepta și dezvălui răul pînă la ultima sa ipostază, chiar șocînd imaginația cititorului, în virtutea unei înțelegeri superioare încredințată cititorului de mai tîrziu, mai avizat și mai instruit..." etc. Sau această replică desprinsă parcă dintr-o nescrisă (încă) dramă a Creatorului, dată spiritelor cîrtitoare, mereu dispuse să conteste în limbajul cifrelor stupide efortul unei opere : „Cît costă un vers din Eminescu ? «Nu credeam să-nvăț a muri vreodată», să spunem. Aceste șapte cuvinte pe veci legate în construcția lor după o muncă titanică ? Un ocean ? Toate oceanele ? Viața, poate ?..." Există în *Alte pretexte* și postulări explicite ale prozatorului preocupat fie de „legitimarea istorică" (prelungire a meditațiilor din *Galerie*), fie de chestiunea, mereu disputată, a realismului, de problema romanului politic, a „poziției naratorului", a „scrisului ca travaliu" sau a „curajului artistic" ; mărturisim însă că aici tonul ni s-a părut neașteptat cuminte, aproape didactic, ideile înscriindu-se în perimetrul adevărurilor unanim acceptate, cînd nu se retranșează chiar în acela al locului comun. Îl recunoaștem pe alocuri încă pe neliniștitul Chiril, dar un Chiril oarecum „cuminți", aproape profesoral. În ce ne privește, preferăm „tonul liber" din alte pagini, al cărui elogiu autorul îl și face undeva, subliniindu-i sinceritatea „întîi față de sine, cea mai grea libertate, de fapt, hărăzită creatorilor autentici". În acest jurnal indirect, cu fugarele schițe ale lui Ralea, Camil Petrescu ori G. Călinescu, sau în reflecțiile din *Marginalii*, în cele *Patru portrete* sau în secțiunea finală, *Drumuri*, unde evocarea concretă se înnobilează printr-o subtilă „sfumatura" a ideii, marele talent al *prozatorului* izbucnește liber de orice constrîngeri. El are un fel de a „spune" familiar fără trivialitate, picant fără cochetărie, precis fără pedantism, avînd în fond acea sfîntă „folie de la précision" a lui Valéry cel din *Varietăți*, dornic să-și făurească „definițiile" sale, singurele operante, urmărite ca un scop frumos și înalt, mulate în miezul realității cînd cu acel gust galic al „moralităților", cînd cu ispita orientală a poemului, dar a unui poem fugind de orice sentimentali-

Scanned with OKEN Scanner

tate, pigmentat cu sarea și piperul ironiei. Ca în acest final dintr-o antologică *Lecție de anatomie*: „Iată-l pe reformator, pe împăratul indulgent, ridicîndu-și mantia de purpură în dimineața clară și echilibrată a secolului patru, și intrînd în apele albastre ale Mării de mijloc, pornind gînditor spre Levant, spre Orientul promis. Marea se rupe în două, îmblînzită, continentul barbar se leagănă de pasul fabulos, cutremurul clătinînd și frunza pădurilor sumbre; balansul Mediteranei sporește, făcînd, spre amiază, să se încline cumpăna destinului către reveria platoniciană, lăsînd apusului fierul și logica lui Aristot. Secole trecură, grandoarea căzu. «Bizantinismul» cu cerceii lui de aur (ghilimele ale oricărei degradări de sens) apăru tiptil pe labele lui iuți și mărunte de șoarec."

Scanned with OKEN Scanner

TRĂIND ÎN HIMERA

Parisul, această himeră... De mai bine de un secol el nu încetează să fie pentru literatul român ceea ce Blaise Cendrars numeşte — vorbind despre acelaşi oraş — o „hantise secrète". Dar altul e Parisul lui Heliade, Bălcescu sau Alecsandri, altfel domină el obsesiile lui Kogălniceanu, zbaterile lui de a pătrunde într-un spaţiu sacralizat şi, în ocurenţe diferite ajunge el să fie, pentru Macedonski şi „avangardiştii" anilor '20, un mit al gloriei artistice, iluzie şi dezamăgire rînd pe rînd. Eldorado dubios pentru atîţia deşţăraţi, el primeşte tîrziu şi cu oscilaţii capricioase explozia spiritului românesc, chiar atunci cînd nu era vorba de o barieră lingvistică (Brâncuşi, Enescu) sau cînd pretenţia unei geloase asimilări avea să fie acceptată: Panait Istrati, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Ilarie Voronca, Pius Servien, Ştefan Lupaşcu, Eugen Ionescu, E. M. Cioran ş.a. Nu e curios totuşi că primul „jurnal parizian" apare abia acum în literatura noastră, către finele altui veac ce n-a încetat să întreţină amorul nostru (deşi nu întotdeauna reciproc) pentru „la douce France"? Există, bineînţeles, o imagine fragmentară a Parisului, reconstituibilă din jurnale intime, epistole, memorii, cărţi de călătorie. Un „portret" plauzibil, inegal însă, de umori variabile, concurat de cîteva clişee extrem de rezistente înclină spre ranchiună (Heliade), incizie de gravor (Codru-Drăguşanu, jurnalul lui Alecsandri), estompă fină a amintirilor (Arghezi, N. Iorga) sau curiozitate muzeistică, sentiment al „spectacolului" (în *Metropolele*

Scanned with OKEN Scanner

lui Liviu Rebreanu). Este, la prozatorul din urmă, şi o teamă superstiţioasă de a înfrunta nişte adevăruri, oroarea demitizării fiind una din componentele spiritului „interbelic", regăsibilă şi la alţi scriitori. Ea s-a reactivat în zilele noastre prin optica de „turist cultural" a unui gen „din ce în ce mai răspîndit şi mai greu de suportat în literatură", cum observă pe bună dreptate Eugen Simion. Căci modului de cunoaştere „în zbor de pasăre", el îi opune pe acela de „*identificare* cu destinul oraşului", ceea ce nimeni nu mai încercase. Rezultă o radiografie la început morocănoasă („Parisul privit cu un ochi rece şi rău"), evoluînd de la nelinişte, suspiciune, bravare, la ironia detaşată care nu exclude fibra duioasă, ba chiar sentimentală. Deosebirea faţă de unii predecesori e că autorul nostru nu vrea să „cucereasca" nimic, nici notorietate, nici glorie literară, lăsîndu-se el încetul cu încetul cucerit de acest spaţiu fascinant. Universitar în misiune didactică şi culturală, el petrece trei ani într-un „oraş în care, contrar aşteptărilor, «nu te pierzi», dar în care poţi muri de singurătate, după cum poţi trăi şi momente de linişte şi încîntare, necunoscut, ascuns în această imensă «singurătate populată»". E şi conştiinţa fixării într-o „carrefour des inquiétudes" — după spusa poetului francez — dar şi răgazul de meditaţie şi confruntare, senzaţia continuei explorări, a unei „călătorii neîncheiate", experienţă revelatoare a propriei identităţi. Ea se produce lent, are nevoie de un timp al decantărilor, al iniţierii în cele mai diverse zone. De aici, un plan aproape romanesc al relatării, cu situaţii, incidente, personaje animînd progresiv „deşertul" aparent. Povestitorul nu e un belfer pedant, contrar profesiei, nu face caz de asceză intelectuală, nici de limitarea respiraţiei între bibliotecă şi muzeu, ba chiar evită deliberat comunicarea „impresiilor" din cabinetele de lectură (cunoaşte şi el contrafaceri abile, la alţi frecventatori ai Bibliotecii naţionale...). Preferă aşadar normalitatea confesiunii, recunoaşterea, nu fără umor, a depeizării, dificultăţilor „adaptării" şi familiarizării în noul peisaj. Vocea nu e dramatică, nici teatrală sau emfatică ; procesul e precipitat, ecranul se populează rapid cu „viaţa extraordinară" a oraşului : de la „Hotel de Londres" pe Avenue d'Italie la o vagă prinţesă cam apucată, apoi în Romainville, suburbie nord-estică a unei mici bur-

ghezii silindu-se să-şi continue traiul conservator-patriarhal, acest „chiriaş grăbit" acceptă toate rolurile, devine „banlieusard", joacă „pétanque" cu vecinii, gustă un „rouge" la tejghea, ascultînd confesiuni insolite, participă la mici serbări de familie, se mută într-un cămin din Cité universitaire comentînd cu haz incomoditățile, înfruntă astuția portăresei într-o nouă locuință de pe rue Bouchardon, lîngă Porte Saint-Martin etc., etc. Importantul, pare a spune, e contactul nemijlocit cu viața reală, cotidiană, a unui Paris nelivresc, antilivresc chiar. De unde sumedenia de crochiuri, „choses vues" (în înțeles hugolian), instantanee ale străzii mereu agitate, pulsînd divers la toate orele din zi și din noapte în acest „oraș ce nu poate să doarmă de cîteva sute de ani". Spațiile investigate cu predilecție sînt, firește, librăria — cu bulimia cărților de tot soiul —, cheiurile brumoase, cu prezența (mai mult o legendă acum) a „buchiniștilor", sălile de spectacol (filmele lui Fellini, Bergman, Vadim, *Macbett*-ul lui Ionescu etc.), expozițiile de la Orangérie, Petit Palais, bistrourile, cafenelele „L'Escolier", „Deux magots", „Flore", colțurile secrete ale unui Paris inedit, insinuant, misterios-ingenuu. Să nu se creadă de aici că naratorul e un simplu „flaneur" fără curiozitate pentru planul intelectual; secvențe substanțiale comentează contactul cu lecturile, conferințele, seminariile „monștrilor sacri" ai criticii moderne: Jean Rousset, S. Doubrowsky, Roland Barthes, Gérard Genette, Jean-Pierre Richard, Lacan ș.a. Fără complexe, cu o degajare a confruntărilor, substanțial în reflecții, Eugen Simion adaugă într-o secțiune separată (*Trei dialoguri despre critica modernă*) o dimensiune de profunzime impresiilor momentane, culese „pe viu". Dar acestea din urmă rezistă prin spontaneitatea observației și excepționalul simț al nuanțelor, detaliilor portretistice (multe de filiație lovinesciană). Bunul-simț al „țăranului de la Dunăre" comentează ironic o adunare a grupului „Tel Quel", dezlănțuirea unei „mondenități" politice privită cu un ochi sceptic: „Există o retorică a libertății, dar ce înseamnă libertatea cînd nu există riscul de a o pierde? E ca și cînd niște ființe nemuritoare ar discuta despre moarte". Reconstituiri ale unor profiluri sainte-beuviene, în cazul lui Malraux sau J. P. Sartre, *prezențe* nemijlocite alteori: Philippe Sollers, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Colomba Voronca, Miron

Scanned with OKEN Scanner

Radu Paraschivescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, „personajele" criticului sînt dezbrăcate fără menajamente ori false pudori, cu înţelegerea moralistului ironic-binevoitor. Celebrităţi ori nu, colegi, studenţi, cunoştinţe accidentale, scriitori români în trecere (reacţionînd uneori caragialean) profeţi, farsori, *guru* autentici sau simulanţi, impostori, sfinţi, asceţi, emigranţi fără căpătîi ori opulenţi, o microcomedie umană se derulează alert, fără metafizică tragică, desenată mai curînd în maniera unui Eugène Sue, căci actorii preferaţi rămîn noctambulii locvaci, boemii, femeile trupeşe, acaparatoare, aventurierii de toată mîna. Şi peste ei guvernează, ca o gigantică Turandot de mahala, Madame Dominique (replică de-mitizată a simbolicei femei-mag, Madame Soleil) : oraculară, vigilentă, limbută, şovină, trufaşă, pîndind de după perdeluţa „lojei" de la poartă tot ce mişcă în „arondismentul" ei, dar mai ales traseele şi gîndurile locatarului valah. Ea confirmă subtextual sarcastica remarcă ionesciană : „la France est un pays de concièrges" (*Antidotes*). Căci în cele din urmă acest joc de „puzzle" al secvenţelor jurnalului recompune un involuntar portret al unei Franţe paternaliste : „pioasă şi spiritualistă", afabilă şi xenofobă, tutelară şi complexată, orgiacă şi violentă etc. Ceea ce impactul acesta ar conţine derutant şi (poate) nedrept, spiritul reflexiv al criticului încearcă să corecteze printr-un echilibrat eseu final (*Spiritul francez*), unde realitatea amorfă, brutală, e filtrată sever şi adusă la geometria carteziană salvatoare. Dar chiar în relatarea faptelor diverse, autorul îşi reprimă tonul didahicesc, afirmînd oarecum programatic (sau impunîndu-şi-o) o atitudine omenesc-comprehensivă faţă de bizarerii, refulări, refugii (subterfugii), paleative ale crizelor şi derivelor. El spune în chip de comentariu : „n-am căderea să judec" ; sau : „mă opresc să judec ceea ce aud şi ceea ce văd. Vin *dinafară* şi intru pentru cîteva clipe într-o lume restrînsă unde se trăieşte după alte legi. Să le respectăm". Să recunoaştem în circumspecţia judecăţilor (şi nu numai în chestiunile de „morală") evitarea premeditată a atitudinii altor „călători" care după două săptămîni de sejururi mondeno-culturale au obiceiul să bată pe umeri protector cîte o ţară, cu toţi literaţii şi cu toate universităţile ei... E drept că în reacţia precaută a lui Eugen Simion se ascunde şi o uşoară dezabuzare, un zîmbet blazat, explica-

Scanned with OKEN Scanner

bil prin presiunea ciudăţeniilor faunei ce-l asediază la tot pasul. Îngăduinţa privirii nu înseamnă totuşi renunţare la observaţia mereu în alertă, foarte vie şi în stare să surprindă scene antologice, dialoguri memorabile, aspecte inedite pe toată scara existenţei pariziene: de la atmosfera saloanelor snobe, la viaţa pegrei, reperele premonitorii ale „revoluţiei" din mai '68, paradoxurile societăţii „abundenţei", mitologia ei (completînd-o pe cea propusă de Barthes), alexandrinismul, la formele unei acute „malaise" ce-şi caută supape în ezoterism şi magie, compensînd plictisul prin fervoarea contestării, violenţă, erotism etc. În faţa acestui spectacol al „desacralizării" omului, al suprimării tuturor tabu-urilor, subliniate cu ironie (v. p. 292, cu exclamaţia amară „în sfîrşit omul este liber!"), contemplatorul nu-şi pierde cumpătul. El împărtăşeşte remarca reticentă a lui Eugen Ionescu: „J'espère être resté un paysan du Danube" (*Antidotes*). Din acest unghi, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* e o lectură pasionantă, confesiune nudă, fără prejudecăţi, de o dezarmantă sinceritate a reacţiilor, în care autorul nu caută să se pună pe sine într-o lumină avantajoasă, nici în postura antipatică a unui „cuistre" puritan, snob, doct cu dinadinsul; dimpotrivă, el se recunoaşte cînd ca un „huron" voltaireian rătăcit într-o lume ce nu-l ia în seamă (dar pe care şi el o respinge cu o cordială aversiune cîteodată), cînd ca un om al Răsăritului care ştie el ce ştie („Noi oamenii din Est sîntem mai gravi, am văzut mai multe...") scrutînd-o doct pe ceastalaltă, cu legitimă înţelepţire. Zbaterile vieţii occidentale, resimţite la Paris ca într-un adevărat epicentru, sînt atunci prilej de meditaţie istorică, o lecţie înţeleasă în subtextul ei numai prin experienţa, cu cît mai profundă şi mai dramatică, a altui destin: „Cînd vii din altă parte a Europei, cu alte mentalităţi şi cu alt sistem de valori în minte, întîlnirea cu un mare oraş occidental capătă fatal aspectul unei confruntări încete şi profunde. Spiritul, trecut repede de faza surprizei, începe să vadă mai adînc şi să judece cu mai multă obiectivitate. Complexele, dacă există, dispar. Parisul te sileşte să-ţi înţelegi exact condiţia intelectuală". Astfel, „timpul cunoaşterii" — epuizînd uluirea, exasperarea, tentaţiile — se transformă (după încheierea periplului şi la capătul unei decisive experienţe interioare) în camusianul „timp al mărturisirii", im-

Scanned with OKEN Scanner

plicit al unei depoziţii. Dacă pentru românii veacului trecut Franţa era prilejul mirării, invidiei (dar şi al deceptiilor), oricum un „model" posibil, a cărui gramatică ei au învăţat-o în toate articulaţiile, pentru scriitorul contemporan ceea ce prevalează e ideea „rupturii" lumilor. Spectacolul e urmărit cu sentimentul aproape profesional, de regizor care a văzut, să zicem, o tragedie shakespeareană în mai multe versiuni scenice posibile. Oricum, optica e a celui ce se ştie superior prin conştiinţa parcurgerii unei istorii rămasă încă, acolo, o neliniştitoare necunoscută. Ochiul descoperă aşadar, în egală măsură convulsia subterană reală, dar şi derizoriul, carnavalescul, bîlciul atîtor deşertăciuni ce nu ne mai pot seduce. Sîntem, orice s-ar spune, mult mai „bătrîni" în ordine istorico-politică şi am avea *noi* ce povesti, fenomenologic vorbind, mandarinilor, indiferenţilor, goşiştilor, snobilor, conservatorilor, gălăgioşilor de toate nuanţele. Eugen Simion însuşi o spune, avertizînd finalmente: Parisul este el o „sărbătoare continuă", aşa cum îl văzuse, în altă epocă, Hemingway şi generaţia lui „pierdută"? Aparent, această „veşnică *fiesta*" în care „poezia şi mizeria, farmecul şi violenţa trăiesc într-un curios echilibru" nu şi-a epuizat încă toate resursele. Dar toată această lume se pregăteşte poate să intre în marele vîrtej al finelui de mileniu şi sînt în incitanta carte a lui Eugen Simion suficiente semne ce ascund — sub aparenta bună-dispoziţie — tulburătoarea întrebare: şi acum, încotro?

Scanned with OKEN Scanner

„ÎNCERCAREA" LOGOSULUI

G. Ivaşcu şi Antoaneta Tănăsescu ne propun sub sugestivul titlu *Cumpăna cuvîntului 1939—1945* (Ed. Eminescu, 1977) o substanţială antologie menită să demonstreze variatele forme de rezistenţă ale spiritualităţii naţionale în preajma şi în timpul celui de-al doilea război mondial; sau, cum se arată în *Introducere*, „mărturii ale conştiinţei româneşti în acel timp de zguduitoare încercări, de nebănuite prăbuşiri dar, prin gîndirea şi acţiunea revoluţionară, mărturii încărcate de cel mai curat patriotism, ca atare de cel mai elevat umanism". Interesul unui asemenea florilegiu de texte (dintre cele mai variate: de la manifestul şi articolul politic din presa ilegală la „tableta" publicistică, eseu, apolog, alegorie, confesiune directă) este dublu: el reconstituie o hartă de idei şi probleme, componente majore ale istoriei unei culturi ce s-a opus din răsputeri înfeudării agresive încercată de fascismul intern şi extern, aducînd totodată dovada peremptorie a unei continuităţi spirituale democratice, punte apărată cu îndîrjire şi cu ingenioase moduri de expresie, către deplina libertate a verbului din momentul 1944—1945. Se spulberă aşadar încă o dată — şi cu forţa dovezilor recoltate dintr-un imens material — prejudecata dogmatică a unei aşa-zise „fascizări complete" a vieţii culturale din întunecaţii ani ai dictaturii antonesciene, cît şi a pretinsului hiatus în continuitatea valorilor umaniste. Dimpotrivă, cu toate rigorile, primejdiile, sacrificiile (unele de măreţia tragică a morţii lui N. Iorga), detenţiunile, supri-

Scanned with OKEN Scanner

mările și amenințările de tot felul, afirmarea adevărului, fățișă sau subtil voalată în subtextul aluziv-metaforic n-a putut fi înăbușită. Ideea autorilor antologiei de a prezenta cronologic atitudinile, face mai limpede evoluția dramatică a opțiunilor pentru protestul virulent, deschis, ori refugiul lui în apelul la unitatea națională, în ideea apărării și salvării demnității etice, nu o dată sub forma piezișe a elogiului tradițiilor democratice ale trecutului. După cum momentele unei istorii tragice, cu sinuozitățile lor de conjunctură, o permiteau sau nu, dezbaterea e fie acut polemică, patetică, discursivă sau se retranșează în structurile criptice, esopice ale „fabulei" și „pildei" cu certe ecouri contemporane. Astfel, de la subtilul text călinescian *Frigmania și Bovenia* la *O poveste cu crocodil* a lui N. Iorga sau la *Legenda șahului* a lui M. Sadoveanu sensurile trebuie căutate, vorba lui Arghezi dintr-o tabletă a aceloraşi ani, „după fibre și încrucișeri", ca la războiul de țesut. E drept că aceiași autori nu ezită — cu ce preț, se știe — să-și rostească și prin pamfletul direct, răspicat, fără echivocul „stilului indirect", vehemența indignării; și avem atunci pagina de sînge și ură din arghezianul *Baroane*, *Meditația despre Danzig* a lui Geo Bogza, *Aurul României* a lui Ion Agârbiceanu, *Bunele vremi ale lui Attila*, *Se pot distruge popoare?* sau *Cetind Istoria Românilor* de N. Iorga, ardentul elogiu adus *Ardealului* ciopîrțit în ciuda elementarelor noastre drepturi istorice, semnate de Liviu Rebreanu, Emil Isac, Zaharia Stancu ș.a. Căci însăși geografia acestor texte e de o mare varietate; autorii nu s-au limitat la unica dimensiune politică a „stării națiunii" în acei ani de restriște, ci ne reconstituie toate planurile de existență, considerînd pe bună dreptate că viața unui popor, destinul lui grav amenințat în fibra sa cea mai intimă nu se rezumă la aspectul social-politic doar, ci în egală măsură reacția sa de apărare față de atentatul fascizării implică și integritatea teritorială, suveranitatea, independența, libertățile funciar-umane, ca și respectarea tradițiilor sale, a marilor lui figuri ziditoare de cultură sau condiția însăși a culturii contemporane. Ba chiar, am putea spune, în momente cruciale, de criză, de vitregie istorică și prăbușire a frontierelor firești etc., o națiune supraviețuiește și-și poate pregăti o nouă renaștere prin Cuvînt. Acesta mi se pare a fi și sensul

Scanned with OKEN Scanner

foarte adînc al „cumpenei“ invocate în polisemia termenului de titlul însuşi al antologiei. Apelul la puterea invincibilă a verbului („împotriva armelor culturii nici o armă nu poate sta“, citim premonitoriu într-un editorial din „Timpul“ în chiar nefastul an 1941 !) constituie numitorul comun al scriitorilor, gazetarilor, oamenilor de ştiinţă decişi, în acele vremuri de bejenie, să salveze tot ceea ce mai putea fi salvat, să apere ultimele baricade şi să reclădească apoi arhitectura de nouă fiinţă a Ţării. Cînd o politică falimentară — a burgheziei — a tîrît România în cunoscutele dezastre, cedînd presiunilor dinafară şi agresiunilor dinăuntru, acceptînd fără să tragă o salvă de foc ciopîrţirea teritoriilor ei sacre, ultimul refugiu al spiritualităţii naţionale ce nu putea accepta aventura sinuciderii a fost apelul la cultură : „Ruptă în trupul ei, chinuită şi îndurerată, Ţara aceasta, pe care mulţi vor fi dorit-o poate îngenuncheată şi sugrumată pentru vecie, şi-a strîns forţele în ceea ce constituie dintotdeauna dreptul la viaţă şi certificatul Istoriei, irecuzabil : întru afirmarea Culturii sale...“ („Timpul“, nr. 1313, 1 ian. 1941). Acelaşi zguduitor memento al unei „inteligenţe“ capabilă să opună brutalităţii arma ei subtilă, revine la Nicolae Iorga într-unui din ultimele sale rînduri, testamentare : „Neam părăsit la răscrucea furtunilor care bat aici din veac în veac şi vor bate totdeauna în aceste locuri de ispititor belşug şi de trecere a oştilor. Copii ai Romei pierduţi în pustiul, veşnic înnoit, al barbarilor. Aşa de puţini între aşa de mulţi. Cu fraţii la celalt capăt al Europei şi siliţi a trăi de la o bejenie la alta. Oricari alţii s-ar fi risipit în lume. Pentru mai puţin se părăsesc cele mai dulci patrii. Noi am rămas. Cu sabia în mînă de strajă la toate zările, iar cînd s-a frînt, o clipă, ca să lege din nou, trainic, oţelul, am întins brutalităţii arma subţire a inteligenţei noastre. Şi, iată, suntem tot acasă !“ („Neamul românesc“, nr. 136, 23 iunie 1940). E şi ideea-îndemn („a nu ceda“) rostită fără ocol de Miron Radu Paraschivescu într-un fulminant articol din februarie 1944 : *Rezistenţa în istorie* („Ecoul“, nr. 67) sau apologia *Puterii cuvîntului* la Ion Vinea, sfidînd orice idee de sufocare a expresiei, oricît de draconice ar fi fost mijloacele opresiunii : „în ciuda aparenţelor contrarii, cuvîntul a rămas imbatabil“ ; „cuvîntul hibernează sau nu doarme“ (în „Evenimentul zilei“,

Scanned with OKEN Scanner

nr. 1520, 7 aug. 1943). Şi tot autorul *Lunatecilor* imaginează o revanşă prin pledoaria culturii împotriva ocurenţelor nefaste: „Pretenţiile politice ale unui stat trebuie să se sprijine pe o forţă culturală corespunzătoare. Însăşi dreptatea unor revendicări se confundă, adesea, cu vigoarea unei civilizaţii şi puterea de expansiune a unei culturi" (*Propagandă culturală*, în „Evenimentul zilei", nr. 1370 din 6 mart. 1943). Dar cum să ne afirmăm peste hotare? Formulele hibride, demagogice, fără acoperire în creaţia autentică, singura capabilă să impună respectul şi să trezească interesul altora, sînt denunţate aproape sarcastic: „S-a cheltuit în trecut, enorm, cu un fel de propagandă care pleca de la ideea că trîmbiţarea virtuţilor unui partid avea să aducă, în ochii observatorilor de afară, imaginea însuşirilor unei ţări ale cărei eforturi în domeniul culturii şi al civilizaţiei rămîneau mereu închise între graniţe. (...) Vorbim şi scriem într-o limbă necunoscută peste hotare şi în loc să încercăm a ne contrabalansa acest neajuns, noi ne-am retras la marginea lumii intelectuale, lăsînd să hiberneze o întreagă cultură care, aşa cum este, are o culoare specifică, vrednică să facă parte din curcubeul spiritului european". O conştiinţă a valorii noastre virtuale, chiar dacă nerecunoscută ori rău cunoscută de alţii, poate găsi căile ei de afirmare universală, cu condiţia eliberării sale interioare în primul rînd. Şi, lucru subliniat în aceeaşi epocă de Lucian Blaga, cu evitarea primejdiei înfeudării la „teorii străine", cîtă vreme „s-au produs suficiente dovezi că în gîndirea filosofică putem să fim noi înşine", luîndu-ne distanţa necesară faţă de „doctrinele de peste hotare", reduse la statutul firesc de „izvoare", impulsuri, motive, „material prelucrabil" (*Despre viitorul filosofiei*, în „Saeculum", nr. 1, ian. 1943). Fireşte, asemenea deziderate erau de neconceput în spaţiul suprimării libertăţii de gîndire şi de expresie, într-un ambient social-ideologic unde „modelul" impus era o orînduire care-şi părăsise „credinţa în raţiune", renunţînd la orgoliul legitim al propriei culturi, înlocuit cu „umilirea profesiunii intelectuale" şi cu degradarea ştiinţei „pentru a o face servitoare unui mecanism politic barbar" (aşa cum avertiza încă din 1939 Valer Novacu într-un articol din „Ţară

nouă" : *De la „linia Maginot"*, *la „linia Descartes"*). Sau, în același spirit, denunțarea autodafeurilor și atentatului la ființa creatorilor („Oare ce vor fi de vină cărțile că nu se înțeleg oamenii între ei ?"), exprimată de G. Macovescu în *Se dă foc cărților* (din „Jurnalul", nr. 75, 12 ian. 1940). Premoniția lui Zaharia Stancu viza o componentă esențială : educația, ale cărei racile anunțau „domnia cefelor de taur", avertizînd ironic : „Dar istoria, din care se pare că mulți nu vor să tragă nici o învățătură, ne atrage atenția că nu acele popoare care au avut, mulțumită educației lor pur sportive, picioare de cal sprinten și cefe de taur puternice, au învins, ci acelea care au dat o deosebită atenție frunții omenești și sufletului omenesc" (în „Azi", nr. 3, 5 mart. 1939). Omenirea intra însă într-un „nou ev mediu", mai tulbure și mai tenebros decît cel catalogat de istorie și care, prin demonstrația lui G. Călinescu ori N. Iorga, nici nu cunoscuse formele demențiale ale veacului XX (Cf. *Urmașul vikingilor*, *Bunele vremi ale lui Attila* ș.a.). Evident, antologia în chestiune ridică numeroase alte probleme și aspecte ale traseului dramatic cuprins între momentele cînd România era, în 1939, o „țară pîndită" (după expresia lui Iorga), anii războiului și apoi aceia ai euforiei Eliberării din 1944 și a păcii din mai 1945. O *Introducere* complexă, datorată lui G. Ivașcu (martor direct și participant activ al etapei istorice respective) lămurește întregul context de evenimente mondiale și interne în cadrele cărora cultura românească autentică și-a afirmat virtuțile tradiționale, izbutind să se salveze și să supraviețuiască. Meritul principal al amplului studiu (care e și o pasionantă reconstituire-cronică) rezidă, credem, în afirmarea excepționalei vitalități creatoare a poporului nostru, capabil, în plin dezastru economic, social, politic, de a se autodepăși moralmente prin credința neabătută în invincibilitatea creației, a Cuvîntului ce „rostește adevărul". Așa se și explică — cronologia lui G. Ivașcu o arată cu prisosință — cum, în pofida vitregiei condițiilor, literatura română a cunoscut totuși în acei ani plenare afirmări de opere durabile (scrise de M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Călinescu, Al. Philippide, Geo Bogza, E. Jebeleanu, Mihai Beniuc, Geo Dumitrescu, Ion

Scanned with OKEN Scanner

Caraion, Ion Vinea, D. Popovici, Mihai Ralea, Perpessicius, E. Lovinescu, Şerban Cioculescu, Vl. Streinu, D. Caracostea, Ion Marin Sadoveanu şi alţii numeroşi); alături de o fierbinte, pasionată, bătăioasă, nedomolită gazetărie ajunsă, după expresia lui Ion Vinea, „o artă primejdioasă şi grea", dar depăşindu-şi condiţia efemerităţii prin fervoarea patriotică şi demnitatea profesiei.

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA ÎN DERIVĂ

Mişcarea romanului actual înregistrează sub diferite forme şi încercarea descifrării mecanismelor istoriei secolului XX, sensurile politice ale evenimentelor imediat premergătoare celei de-a doua conflagraţii mondiale. Meditaţia are avantajul unei perspective suficient limpezite şi prin apariţia unor culegeri de documente, studii, memorialistică, pagini de jurnale intime şi antologii din presa militantă a epocii (reamintim în acest sens atît *Viaţa ca o pradă* a lui Marin Preda, cît şi *Cumpăna cuvîntului*, antologia realizată de G. Ivaşcu şi Antoaneta Tănăsescu, două interesante radiografii în conştiinţa tragică a momentului). Tentaţia frescei epice, a romanului-cronică ne apare aşadar pe deplin justificată şi decalajul temporal nu trebuie să ne mire : faţă de respectabilele eşecuri ale unor încercări anterioare, dominate de un schematism al viziunii (ciclul *Rădăcinile sînt amare* al lui Zaharia Stancu, spre pildă), noua etapă beneficiază de multiple clarificări ideologice, capabile să extragă adevăruri esenţiale şi să le exprime în spiritul obiectiv al documentului. Francisc Păcurariu ne-a dat în *Labirintul* (1974) o puternică creaţie ce avansa convingător posibilităţile unei optici mature, nu străină de o experienţă autobiografică, dar nici de reflecţia moralistului şi filozofului. Succesul pe deplin meritat al romanului său la îndemnat probabil să reia analiza spectrală a perioadei, împingînd la dramaticul spectacol al holocaustului. *Timpul şi furtunile* (1978) ne întoarce deci privirile spre acel prolog

Scanned with OKEN Scanner

al dezastrului, înscris între ocuparea Cehoslovaciei de către Hitler şi odiosul „Diktat" de la Viena (august 1940), prin care România cădea la rîndul ei jertfă politicii expansionismului nazist. Tensiunea momentului nu se degajă numai din sentimentul general că „timpurile erau tulburi şi evenimentele încurcate" — cum afirmă unul dintre personaje, reluînd parcă un adagiu cronicăresc — ci mai ales din generalizarea senzaţiei dereglării şi derivei istorice, datorată erorilor politice, trădărilor, laşităţii, compromisurilor. Romancierul extinde investigaţia epică la toate nivelele societăţii româneşti, angajînd o dezbatere polemică a posteriori cu principalii exponenţi ai grupărilor răspunzătoare pentru dezastru. Documentul şi ficţiunea tind astfel să fuzioneze, figuri ale istoriei reale (fostul rege Carol al II-lea, Urdăreanu, Fabricius — emisarul ultimativ al lui Hitler, N. Iorga etc.) apar în roluri episodice, alături de altele, abia travestite, uşor recognoscibile sub masca numelor schimbate: pontiful politic ardelean Octavian Şiclovan, contele Gabriel Béldi, Zaharia Băncilă, profesorul-profet al mişcării de dreapta Ghiţă Vecerdea etc., prozatorului reuşindu-i în mod particular asemenea portrete complexe, inspirate din galeria vieţii publice. E drept, nici ceilalţi eroi nu sînt fără posibile raportări la modele autentice (industriaşul Hagicristea, Valeriu Boicu, vlădica Romulus Boicu, prinţul Costel Ghika ş.a.), dar planul ficţional îşi revendică aici deplina libertate de mişcare a romancierului. Acesta evoluează între analiza balzaciană a unor destine — „romanul" lui Romulus Bunea fiind poate cel mai izbutit — şi anvergura senzaţională: abilele fire ţesute de industriaşul Hagiscristea, sfîrşitul lui Bunea şi al junelui prinţ, asasinarea lui Armand Călinescu, reţeaua comunistă ilegală ce-şi preciza conturele acţiunilor în uzine, în armată, în cercurile intelectuale, dezvăluirea culiselor Palatului, camarilei, vîrfurilor financiare etc. Jocul duplicitar e una din trăsăturile faunei acesteia, hărţuită între presiunea evenimentelor şi voracitatea ei funciară, incapabilă să vadă dincolo de interesele egoiste ale clanului. Evoluţia lumii intelectuale nu e mai puţin simptomatică: istoria e pentru unii o şcoală aspră a lucidităţii şi asumării luptei (ziaristul de stînga Onisifor Suciu, doctoriţa Lucia Marcu), pentru alţii dureroasă trezire dintr-o vinovată autoiluzionare (pictorul Canta), nevoie a opţiunilor decisive, nu

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna străine însă de pericolul veleitarismului, tentațiilor puterii (Cerneț, Sterian). Linear, destinul lui Onisifor Suciu, care părăsește ostentativ redacția unui ziar clujean în momentul alunecării spre fascism a patronului său, căutîndu-și un nou rost în Capitală, înscrie în economia cărții rolul de liant între diversele medii, fiind și conștiința înregistratoare și portvoce a autorului în desfășurarea accelerată a faptelor epice. Alături de el, astronomul Dimitriu, torturat de condiția unui cezarpetrescian „om de prisos", își găsește un posibil drum de radicalizare politică, printre oamenii simpli, decișii să asume lupta pe față împotriva fascismului. Zona aceasta, a începuturilor conspirativității, apare deocamdată numai în planul secund, lăsîndu-ne să bănuim relieful viitor într-un alt panou al ciclului romanesc. Deocamdată autorul insistă cu mai multă forță epică asupra tribulațiilor sferelor politice oficiale și a celor ce gravitează în preajmă, mutațiile psihologice fiind surprinse aici cu destulă subtilitate, începînd cu diplomatul Marcu și pînă la foarte izbutite personaje episodice, de coloratură, izbucnind cu neașteptată vioiciune din pasta romanului: ziaristul Iancu Segal, scriitorul boem Széplaki, industriașul Nussbaum, marele proprietar sibian Rothleder, Eugenia Hagicristea (o Porția ardeleancă ajunsă în „orașul prăbușirilor"). E curios cum Francisc Păcurariu, excepțional cunoscător al modalităților moderne ale romanului (și în primul rînd, ale celui latino-american), el însuși experimentator într-o precedentă operă (*Ultima călătorie a lui Ulise*, 1976) al unei interesante formule, rămîne cantonat de această dată în structurile tradiționale ale genului. Și cînd spun acest lucru, mă gîndesc la rezistența (sau presiunea ?) încă apreciabilă ce o exercită în continuare normele practicate de Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu sau — pentru destinul lumii citadine transilvane de după 1918, Ion Agârbiceanu (cel din *Vremuri și oameni*, *Vînturile, valurile*, *Domnișoara Ana*, *Prăpastia* etc.). Uneori, surprinderea aceloraşi realități pare să-și revendice o retorică specifică, detectabilă în spaima obscură în fața Capitalei (amestec „de patimi, de josnicie, de viclenie, de voință neîmblînzită de putere, de luptă pentru afirmarea cu orice preț pentru îngenuncherea celorlalți, pentru plăceri și pentru beția bezmetică a orgoliului...") ; sau în tentația de a îngroșa sentimental

portretele, de a nu-şi putea reprima ispita cîte unui comentar discursiv în a cărui stilistică fiind prezent mai mult autorul decît protagonistul: „Oamenii au văzut, dincolo şi dincoace de Carpaţi, că în timp ce unii se tîrau prin tranşeele pline de glod, mîncaţi de păduchi, ca să moară în reţelele de sîrmă ghimpată, în dansul dement al exploziilor sau sfîrtecaţi de baionete, de pumnale, de oribile cuţitoaie de măcelar, alţii se îmbogăţeau acasă din sîngele lor, în huzur şi petrecere. Nimic nu-i mai putea face să accepte că o ursită nefastă le-a hărăzit necazul şi sărăcia iar altora le-a rînduit cu dărnicie bogăţie şi fericire. Lumea devenise mai clară, mecanismele ei secrete mai evidente, resorturile ei intime mai deslușite. Văzîndu-le şi înţelegîndu-le, oamenii au scuturat lanţurile din sufletele lor, resemnarea şi fatalismul, inerţia şi umilinţa. Ochii sticleau de poftă de viaţă şi muşchii se încordau gata de luptă. Ţara întreagă era un uriaş ghem de energii dezlănţuite, ciocnindu-se cu violenţă sau numai în taină, sub înfăţişări ascunse, viclene, dar producînd zguduiri adînci, prăbuşiri de falii geologice misterioase, de unde peste un timp vor izbucni mari şi teribile cutremure, cataclisme neaşteptate“ (p. 52). Cine vorbeşte aici? Autorul sau Onisifor Suciu? Tentaţia moralistă, în manieră pamfletară, jurnalistică, declamatorie e — într-un fel — moştenire slaviciană, regăsibilă la mulţi ardeleni, şi pe care Liviu Rebreanu a luptat acerb s-o suprime. O variantă analog retorică pentru finalul *Răscoalei*, se ştie, a fost înlocuită fericit cu scena aparent anodină a personajelor regăsite în Gara de Nord, încheind bucla epică în consesc cu o concepţie filozofico-estetică proprie marelui romancier. *Timpul şi furtunile* pare totuşi să ne întoarcă, sub raport stilistic, la un stadiu depăşit de autorul însuşi în *Labirintul*; de aici nuanţa ruralistă („grăi“, „feleşag“, „se stropşi“, „suduie“, „şcolit“) în contrast cu barbarismul şocant („*obstinaţie* de om beat“, „gîndire *impulsată*“, „deveni *redutat*“, „*intrusiunea* unor străini“ etc.) sau imaginile discutabile: ochii „adînciţi în găvăunele vîlcede-întunecate“, „ochii i s-au adîncit în găvane şi par stinşi în căuşul lor vîlced“ şi caricarea pînă la neverosimil a unui dialog între politicianul Boicu şi fratele lui, episcopul: „Dar tîmpit mai eşti, măi frate-meu (..) Cum de te-a fătat aceeaşi mamă, nu pricep... Păi nu vezi că îi şpil mai cu socoteală?“ Oricîtă

vulgaritate presupune lumea îmbogăţiţilor postbelici, ea nu se exprima în termenii „golanilor" lui Rebreanu! Dincolo de acest aspect, ţinînd şi de o anume grabă a redactării ori nepăsare pentru rostire, ultima carte a lui Francisc Păcurariu se citeşte cu interesul firesc al documentului conţinut şi al descoperirii unei tipologii diverse, conturată din linii sigure, devorată de pasiuni proprii unui moment ce nu era încă decît preludiul tragediei. Discuţiile din atelierul pictorului Canta, frămîntarea conştiinţelor, presentimentul sfîrşitului apropiat, turnura senzaţională a unor existenţe, scenele de masă (adunarea de la Cluj, din august '40) vădesc încă o dată fibra epică autentică. Prezenţa unor personaje din *Labirintul*, şi mai ales apariţia, în final, a lui Sabin Popa, decis să se întoarcă în Ardealul de Nord şi să-şi consume acolo, sub ocupaţia horthystă, vocaţia eroică, arată limpede intenţia unei ample arhitecturi de frescă istorică. În fapt, *Timpul şi furtunile* sfîrşeşte acolo unde începuse acţiunea din *Labirintul*, deschizînd un ciclu romanesc a cărui continuare avem toate motivele s-o aşteptăm cu legitim interes.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN PARADISUL SUSPINELOR

Cît de rezistente sînt încă structurile tradiţionale (şi stilistice) ale prozei transilvănene ne-o demonstrează şi noul roman al lui Ion Brad *, continuare a unei „saga" ţărăneşti începută cu *Descoperirea familiei* (1964, 1967) şi *Ultimul drum* (1975). Fără a fi revendicat programatic, spiritul fecund epic al modelelor — Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu — acţionează atît în direcţia unui efort de sistematizare „monografică" a compoziţiei, cît şi în aceea a ethosului, atmosferei, tipologiei. Pînă şi nivelul expresiei e revelator pentru acel mecanism specific ardelenesc de percepţie concretă, ţărănească, a lumii, în care condiţia relativ recentă a intelectualităţii se simte uneori ca un ingredient. Moralişti prin tradiţie, ardelenii au intuiţia mişcărilor sufleteşti, nu şi stăpînirea unei gramatici a speculaţiei abstracte. Ei sînt însă continuu ispitiţi să analizeze cu o retorică proprie situaţii intime dificile, multe provocate de impactul cu o realitate „străină", de unde şi apelul la neologismul (strident) socotit capabil să *traducă* contorsiunea psihică. Procedeul e regăsibil la Slavici, dar şi la eroii „orăşeni" ai lui Agârbiceanu şi Liviu Rebreanu. Cînd Ion Brad spune despre un personaj că se simte „o simplă celulă, cea mai alertată, în corpul suferind al Borceştilor", sau cînd, acelaşi, într-un moment erotic, „încălzit de băutură, buimăcit de jocul elanurilor duble ce se interferau în el, de starea acută a unei

* *Raiul răspopiţilor*, Bucureşti, Ed. „Eminescu", 1978.

realităţi palpabile şi de senzaţia plutirii în vis, în zona labilă a amintirii (...) îşi scormoni în memorie cu îndărătnicie...", cînd elanul unei dragoste „care nu murise, care pîndea doar în el, îl aruncă fără milă în anafoarele adînci şi reci, disperate, gata să-l îngroape în adîncurile lor vrăjite", — senzaţia de artificialitate aminteşte un reproş formulat odinioară de Şerban Cioculescu faţă de modalitatea analogă a lui Liviu Rebreanu. E adevărat că în *Raiul răspopiţilor* autorul încearcă — de cele mai multe ori cu succes — şi o eliberare de tiparele anterioare, înaintînd cu destulă fermitate către un orizont al misterului, a cărui reverberaţie enigmatică putea fi însă mai profund speculată de poet. Cele două accidente tragice între parantezele cărora se consumă acţiunea propriu-zisă ofereau şansa unei proiecţii lirice în mit, dezlegîndu-le de statutul lor prozaic, cu atît mai mult cu cît ele semnifică ideea unei încercări, a purificării prin suferinţă. Romanul urmăreşte formarea (dureroasă) a celui mai mic vlăstar al familiei Borcea, Octavian — Veanu — care, prin ambiţia şi fibra tenace a rîvnei familiale ajunge, din simplu tractorist, inginer la o fabrică din Braşov; trece aici prin experienţa unei prime dragoste încheiată prin moartea fulgerătoare a logodnicei, o cunoaşte la scurtă vreme pe Eugenia, elevă sosită pentru o scurtă vacanţă la prietena ei Lucreţia, consăteana lui Veanu, se îndrăgosteşte imediat de aceasta, datorită unei izbitoare şi „misterioase" asemănări cu recent dispăruta Liliana. Dragostea fierbinte a celor doi se împlineşte în scurt timp prin căsătorie. Unele mărunte conflicte din uzină, cît şi dorinţa subconştientă de a fugi de locuri ce-i aminteau violent prezenţa altei iubite îl determină pe erou să se mute la ferma din Arcud, poreclită „raiul răspopiţilor", unde Veanu încearcă o nouă experienţă, aceea a reintegrării în lumea — cît de modificată! — a satului părăsit cu ani în urmă, cînd pornise la studii superioare şi apoi în inginerie. I se încredinţează aici sectorul zootehnic, *deocamdată*, cum i se precizează mereu cu subtext şi cum el însuşi caută să se consoleze, spre întristarea tinerei soţii, al cărei proces de adaptare la noile condiţii de viaţă avea să fie infinit mai dificil. Sub raport epic, avem aşadar un nivel al „formării" personajului principal în împrejurări deloc simple, cu o morală slaviciană a efortului, pildei, exemplarităţii.

Scanned with OKEN Scanner

E aici un izbutit *Bildungsroman* care reușește să ocolească unele poncife despre eroul tînăr, ambițios, harnic și victorios, fără a evita totuși unele accente cam idilice asupra realității rurale. Acestea sînt însă răscumpărate printr-o fațetă lirico-epică : una, ținînd de calitatea prin excelență poetică, autentică, a lui Ion Brad, evocatorul nostalgic al universului sătesc, cu farmecul „muncilor și zilelor", cu aerul bucolic (deloc artificial) al peisajului și cu o percepție cosmică a temporalului (anotimpuri, nopți, pulsație a naturii) care rămîn de foarte bună calitate. Asemenea inserții, bine cîntărite, pentru a nu „poetiza" excesiv pagina, constituie — în scurte pauze lirice — farmecul lecturii. În al doilea plan, strict epic, estompa lirică e contracarată de o dimensiune ironic-tragică a faunei ce populează cartea. În fapt, „raiul răspopiților" poreclit astfel din pricina prezenței aici a unor rescapați dintr-o epocă de răsturnări istorice, victime ale unor abuzuri, nedreptăți etc., e un soi de „rezervație", deși fără nici o intenție moralizatoare ori alegorică. Siluetele umane sînt decupate cu simpatie, ceea ce le și acordă o anume unidimensionalitate : directorul Petre Spineanu ascunde o căsnicie nefericită ; Liviu Cîmpeanu, fostul poet a cărui dramă amoroasă fusese unul din episoadele de rezistență în *Descoperirea familiei*, s-a „refugiat" și el aici, împreună cu frumoasa Saveta, peste care anii și suferințele au lăsat discretul lor sigiliu ; Flavia, fiica lui Cîmpeanu din prima căsătorie, caută un țel vieții ei irosite ; Petre Cîmpeanu, „gospodarul", poartă sub aparența morocănoasă amintirea unei injustiții care nu i-a putut altera totuși omenia ; într-o „colonie penitenciară" vecină, alții ispășesc însă vini reale, eșuînd în nebunie sau sperînd în redempțiune. „Raiul" nu e așadar nici senin, nici ocolit de tortura amintirii. Cei ce-l populează au un trecut mai adesea tulbure, vîrtejul istoriei ultimelor decenii i-a prins în cleștele său, i-a călit prin încercări dramatice și episoade nu o dată aventuroase, ale căror stigmate sînt cu grijă ascunse ori exhibate cu o bruscă sete de confesiune. La modul sadovenian, aceste „suflete" trecute printr-un lung purgatoriu social-istoric, și-au „înnăbușit durerile", reușind prin tenacitatea caracterelor și printr-o muncă dîrză să-și răscumpere păcatele reale ori numai imaginare, ieșind la suprafața vîltorii. Există în roman cîteva asemenea spovedanii, unde

personajele își intersectează vocile în rememorarea unui trecut al cărui tribut dureros se cere *înțeles*. Așa e, spre pildă, lungul monolog al „gospodarului", rostit cu scopul de a-i revela lui Veanu o *identitate*, să-i explice tînărului inginer (dar să-și explice și sieși) modificările unei biografii. I se asociază și alte retrospecții: a Flaviei, a lui Liviu Ardeleanu, a lui Vasile Cionca (preotul care și-a ucis nevasta), ultima fiind mai puțin fericită ca invenție epică. Întretăiate, aceste „flash-back"-uri ale narațiunii (una, reconstituită din lectura hîrtiilor vechi ale lui Ardeleanu, încredințate Eugeniei de Flavia) oferă o dimensiune narativ-istorică destul de profundă și interesantă sub raportul meditației etico-politice. Destinul altor personaje: viticultorul Bucur, Nicolae Chefere, neamurile lui Veanu etc., în general figurații pitoresc-credibile, completează peisajul uman al romanului. Colectivitatea aceasta constituie de fapt o adevărată „școală de omenie" pentru Veanu, căci tînărul protagonist, care fusese numai un copil la data cînd faptele unei istorii dramatice se produseseră, dorește cu ardoare explicabilă să cunoască, să afle *adevărul*, să *înțeleagă* sensurile realității. Paralel cu acest plan epico-uman, care suplinește în bună parte absența unei fabulații antrenante în spațiul strict al prezentului narativ, se desfășoară un altul, liric-sentimental, consumat în dragostea dintre Veanu și Liliana-Eugenia. Căci — și aici romancierul împinge abia simțit analiza spre liziera misterului — eroul trăiește, după pierderea Lilianei, iluzia unei regăsiri, a unei *eterne reîntoarceri* a ființei iubite în ființa celeilalte. În Eugenia, printr-o bizară asemănare fizică, Veanu retrăiește dureros neliniștile, patima și premonițiile primei iubiri. Această „idilă" stranie, în decorul de eglogă virgiliană al „raiului", capătă pe alocuri accente de epitalam. Cu unele „scăpări" cam sentimentale totuși, mai facile pe alocuri, dragostea cuplului e surprinsă și în ingenuitățile, stîngăciile, exultanța juvenilă a jocurilor erotice. Nu fără presentimentul unei stranii dedublări, a unei continue imixtiuni a umbrei celei dintîi iubiri, care îl mistuie pe bărbat și cere parcă jertfa obligatorie a Eugeniei. Moartea ei stupidă, într-un final precipitat, sfîșie fragedul echilibru, inserîndu-l pe Veanu între ceilalți locuitori ai „raiului", împovărat acum și el de umbra trecutului. Deși soluția epică a morții eroinei ni se pare discutabilă sub

Scanned with OKEN Scanner

aspect estetic, simbolul existenţial-filozofic ce închide romanul îşi păstrează forţa persuasivă. Ea este dealtfel consolidată prin aducerea în prim-plan a unei eroine excepţional realizate, cunoscută de cititor din panourile anterioare: bunica lui Veanu, Mărie, „Mama-tîna". Personajul e adevărata creaţie majoră a scriitorului, simbol al unui matriarhat ardelenesc, o „cumineţenie a pămîntului" rînd pe rînd grotescă, înduioşătoare, tragică. Surprinsă în ultimii ei ani, după ce-l pierduse pe Artimon (a cărui stingere e evocată într-o admirabilă pagină), bătrîna e un amestec de luciditate, decrepitudine, afecţiune şi viclenie. Ea trăieşte o dublă existenţă, într-o stare de somnolenţă şi perpetuă veghe totuşi, în tovărăşia morţilor, în zona de care se apropie inexorabil, cu sentimentul unei mult-aşteptate întîlniri cu Artimon şi ceilalţi ai ei, şi cea prezentă, în fricţiunile zilnice, hiperbolizate, din casa fiului şi a norei vitrege. Acest mic *roman în roman*, de factură iarăşi autentic transilvană, are, prin virtuţile portretistice şi de monolog o gravitate mişcătoare, profund omenească.

Scanned with OKEN Scanner

„PUŢIN INFERN NU STRICĂ..."

Un sarcasm rece străbate textul ultimei piese a lui Romulus Guga, *Noaptea cabotinilor* (Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor pe 1977). Dominanta aceasta nu exclude totuşi accentul liric de cehoviană tristeţe, insinuat şi prin confesiunea unor personaje, cînd ele îşi dezvăluie fibra intimă, dezarmată, dar şi în acompaniamentul muzical, exterior spaţiului scenic: misterioasa prezenţă/absenţă a „Trompetistului". O sărbătoare „în familie" se pregăteşte: în aşteptarea naşterii unui nepot, Anton, părintele dominator, îşi adună fiii, evenimentul trebuie să aibă loc, potrivit unei intransigente tradiţii, în bătrîna casă unde toţi văzuseră lumina zilei, fie şi cu riscul vieţii lehuzei. Masa festivă se transformă într-o confruntare, relaţiile aparent afectuoase dintre Tată şi copii, dintre soţi, dintre fraţi etc. îşi vădesc progresiv fragilitatea; dincolo de convenţie şi „tradiţie" izbucnesc reproşurile, animozităţile, nepotrivirile. O „distanţă" afectivă îşi conturează, mereu îngroşată, amara ironie. Fardul măştilor se descompune, se prelinge pe chipurile schimonosite de lacrimi, un moment al adevărului e inevitabil şi el frizează în trei rînduri tragicul: apariţia lui Miron, fratele Tatălui, pe care acesta îl decretase „mort" în conştiinţa familiei, pentru a-şi „salva" fiii de povara unei „vini" sociale într-o anume conjunctură politică nefastă; coma Iuliei (nora obligată să nască acasă), salvarea ei *in extremis*; revelaţia unei legături vinovate între Adela, soţia lui Coriolan, şi fratele acestuia, Viniciu,

Scanned with OKEN Scanner

soţul Iuliei. Două idei concurente par să domine reţeaua raporturilor ambigue dintre personaje ; cea dintîi conduce firele unui surd reproş (sau numai pe jumătate rostit) faţă de *vina* Tatălui ; a doua, vizează *neputinţa* tuturor de a ieşi din cercul de fier al fidelităţii simulate, al sumisiunii tiranice, al falselor convenţii. Accentul tragic îşi are geneza în chiar „bunele intenţii" ce prezidează gesturile. Ele nu întîrzie să se transforme în negativul lor. „Hommes de bonne volonté", majoritatea protagoniştilor — în frunte cu Tatăl — pornesc de la prezumţia acţiunii benefice, dezlănţuind însă, paradoxal, maleficul. Anton vrea să ascundă „vina" fratelui său Miron (implicat într-un *qui pro quo* politic din anii '50), încercînd să „anuleze" identitatea acestuia, pentru a-şi salva copiii de complicaţii sociale aberante ; la rîndul său, fratele proscris acceptă *anularea* sa în conştiinţa familială, sacrificîndu-şi virtual existenţa şi ratîndu-se; Viniciu — fiul cel mare — se supune voinţei tatălui ca Iulia să nască fără asistenţă medicală, periclitînd viaţa femeii ; Eleonora, mama, e şi ea de multă vreme instrumentul depersonalizat al autorităţii soţului-părinte ; ceilalţi doi fii, Coriolan şi Timotei încearcă să iasă din spaţiul puterii tutelare, dar se reîntorc fascinaţi spre simbolul patern. Afectele sînt însă, în toate cazurile, doar simulate. Anton e maniacul „tradiţiei familiei", convins că „o viaţă cinstită se moşteneşte", fie şi cu preţul sacrificării libertăţii, el e Părintele absolut, biblic, întruchipare a „binelui" impus cu forţa, chiar dacă această forţă, dezlănţuită, seamănă în cele din urmă doar distrugerea. Victimă a propriei voinţe de putere, el nu generează dragoste, ci alte şi alte victime. Nu iubirea filială îl apropie nici pe Viniciu (primul născut) de părintele său, ci secretul sentiment al „modelului, al succesiunii — şi accederii într-o bună zi — la aceeaşi autoritate tiranică. Viniciu „n-are nimic sfînt", el nu va ezita să o seducă pe soţia fratelui său Coriolan, declanşînd catastrofa finală. Afecţiunea Eleonorei e şi ea mutilată prin vreme, modificată într-un automatism incolor, incapabil de orice reacţie personală. Adela şi Claudia (nurorile) nu trăiesc decît prin instinct şi psihismul lor primar nu realizează dimensiunile dramei în care sînt angajate (Claudia în primul rînd). Timotei, fiul cel mic, scriitor cu ambiţii vagi, nelimpezite, căzut în patima beţiei, încearcă zadarnic să fie „el

însuşi" : sentimentul revoltei e mereu anulat de abulie. Încercînd să-l justifice pe Anton, Eleonora, a cărei supunere e împinsă pînă la identificare, îi spuse lui Timotei că actele părintelui lui sînt dictate de datină, de datorie, în accepţiunea familială arhaică : el „vrea să închidă ochii liniştit" ; „Iar noi vrem să privim limpede !" replică fiul. Dar de la a „vrea" pînă la realizarea unei lucide percepţii a situaţiilor, Timotei e incapabil să transgreseze limitele. Singur Coriolan conştientizează atît *vina* cît şi *neputinţa* ce-i ţine pe toţi prizonieri ai iluziilor. În el, revolta împotriva Tatălui, sentimentul că generaţiile se confruntă, nu se succed prin mecanică supunere la autoritate, că luciditatea judecăţii actelor Tatălui e mai presus de ipocrizia filială etc. capătă o rostire dramatică. Personaj complex, el nu încetează să interogheze, să caute, să *creadă* că adevărul trebuie descoperit cu orice risc. Chiar cu acela al destrămării falselor legături. Cu decizia smulgerii măştilor. Culpabilitatea — chiar dacă variabilă, esenţialmente la fel de nocivă — a Tatălui, a Eleonorei, a lui Viniciu, a Adelei, a lui Miron însuşi (devenit anonimul „trompetist", un nedorit supravieţuitor-acuzator, în genul „răposatului" Matei Pascal al lui Pirandello) se clarifică prin Coriolan. Timotei spune despre el : „Coriolan nu poate trăi fără adevăr" ; e un „căutător" ; în ochii cinicului Viniciu, „un exaltat". Împotriva tuturor, el ştie că importantul nu e *a fi* pur şi simplu, ci „a fi tu însuţi", a refuza mutilarea, transformarea în nişte „automate" (Anton), a vieţui în „conştiinţa adevărului", de care avem nevoie „ca de aer" (Miron). Aceeaşi replică gorkiană, în numele „altei generaţii", se desprinde din înfruntarea dintre Mamă şi Fiu : „..ce-ar fi viaţa dacă am lăsa-o în voia ei ? Sînt un moralist ? Nu ştiu... Altfel nu pot trăi !... Simt că mă sufoc, dacă nu mă amestec în toate. Fără entuziasm nu mai trăiesc (...) Totul e o patimă. Aşa trebuie să fie, o patimă răscolitoare de la primul ţipăt la ultimul... Trişeurii n-au ce căuta aici... Măsluitorii şi bufonii. Nu pot să mă cuibăresc într-un cotlon de suficienţă şi bunăstare, să zîmbesc în stînga şi dreapta şi să nu văd pe altul decît pe mine şi să nu-mi pese de soarta semenului meu, de tot ce se întîmplă cu noi. Mă înţelegi ?" Mezinul e — asemenea schemei tipologice a basmului — un justiţiar. El ajunge (cu preţul vieţii) la lumina înţelegerii, dar vrea să-i

Scanned with OKEN Scanner

determine și pe *ceilalți* să înțeleagă, iar ultimele cuvinte spuse soției necredincioase subliniază irepresibila încredere că se poate, că trebuie „să trăim altfel!" Infernul casnic îi va ajuta să se elibereze? Oricum, Timotei o presimte, zicînd: „Puțin infern nu strică. Vedem mai limpede". Poate nu e un joc al întîmplării că personajul cel mai realizat al piesei lui Romulus Guga poartă numele eroului din Plutarh și Shakespeare: Coriolan cel drept se ridică împotriva Cetății familiale, înfruntă simbolul crezut infailibil, dar nici el nu poate duce pînă la capăt lupta, și pe el pavăza „maternă" îl întoarce din drum, hărăzindu-i moartea. Eroul luminează însă unele sensuri complexe ale piesei, intențiile ei insuficient (sau indecis) conturate în textul scenic. Ele vizează mai departe decît strictul cadru familial. Mai bine zis, un sens parabolic subtextual există în germen, neexploatat în toate valențele și implicațiile. Însăși tensiunea înfruntărilor e uneori diluată de verbozitate, psihologia unor personaje e sumară, iar dialogul sacadat, pe alocuri filozofant, fără substanță, alteori prea declarativ (în lipsa unei acțiuni progresive bine conduse) rarefiază atmosfera. Există însă cîteva planuri ce merită a fi meditate: simularea armoniei grupului, festinul care se deteriorează caricatural, reliefînd măsluirea, bufoneria, pînă la ieșirea finală din coșmarul „nopții", prin moarte și iluminare. Personajele — cu excepția lui Coriolan — nu sînt ele însele, simțim că fiecare încearcă să trișeze, clamîndu-și retoric „sinceritatea" și bunăvoința, cu un histrionism suspect. Astfel, piesa ia alura unei *farse tragice* și conotația titlului mi se pare revelatorie în dublu sens. Dicționarele indică două posibile origini ale termenului „cabotin": unul derivat din marinărescul „cabotage" = navigare de-a lungul coastei, de la un cap la altul, din port în port, evitînd ieșirea riscantă în larg; altul descins dintr-un nume propriu (devenit generic) al unui „sieur Cabotin" care, la începutul veacului XVII francez, călăuzea trupe de actori ambulanți, făcînd pe „impresarul" sau administrîndu-le intreprinderea, tradiția adăugînd că omul era și vînzător de droguri, șarlatan, farsor, cîte puțin din toate. Personajele lui Romulus Guga răspund ambelor ipoteze etimologice. Nu e Anton-Tatăl un

„administrator de conştiinţe“ mixînd bunele intenţii cu iluzionarea vinovată? Şi nu e existenţa celorlalţi o deambulare tristă între sumisiune şi revoltă? Vieţi în derivă, navigînd temător dintr-un port al abdicării în altul, urmînd acelaşi ţărm cunoscut al acceptărilor? *Noaptea cabotinilor* e spaima de a ieşi în marea liberă şi sancţiunea refuzului de a înfrunta acest necunoscut care se numeşte Adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

REALITATEA VISULUI

Lirismul discret, intelectualizat, trăda încă din volumul de debut *Arme albe* (1969) un poet autentic, care se refuză gesticii grandilocvente, emfatice. Vasile Igna e un temperament retractil, vocea sa e surdinizată, o ușoară melancolie traversează precaut aceste „elegii întrerupte". Înaintarea în oniric, continuă în *Fum și ninsoare* (1972), se menține între timbrul minor al confesiunii și tentația explorării zonelor fantasticului (*Noaptea sfîntului Andrei*, de pildă), pentru ca opțiunea să devină mai explicită în *Provincia cărturarului* (1975), retranșare și meditație matură a unei sensibilități ce-și construiește deliberat refugiul în utopie. Delicat și fragil, demersul liric escaladează o „scară în vis", cu o încîntătoare confuzie a planurilor. E ceea ce încearcă scriitorul și în noul său volum, *Ora morilor de vînt* (Ed. „Dacia", 1978), trecînd de această dată sentimentul indeciziei în registrul prozei. *Realitatea realității*, cum ar spune Watzlawick, jocul realului și al fantasmelor revine în prima secțiune : *Apele somnului*. Semnificativ mi se pare decorul ales în nuvela inaugurală, unde naratorul (prozele sînt scrise la persoana întîi) urmărește, ca meteorolog și geodezician, formarea unui plaur într-o întinsă împărăție acvatică : „Era un pămînt nou, o *terra nova* ce se năștea sub ochii mei și aveam senzația că asist la o nouă geneză, calmă, fără convulsiuni, leneșă și dreaptă ca însăși curgerea vremii. Grindul era un pămînt fără trecut, nu pentru că acest trecut nu-mi era cunoscut, deoarece venisem întîmplător aici, ci pentru că *istoria lui se năș-*

tea în fiecare clipă, era tot una cu prezentul, un prezent pe pe care eu însumi îl construiam, îl închipuiam mai mult decît îl trăiam". (Subl. ns.). Dialogul povestitorului cu o broască țestoasă (simbol al Timpului imemorial), experiența premonitorie a unei levitații (*O zi toridă*), strania metamorfoză înainte de moarte a bătrînului pescar Iovan și invazia, după furtună, a unor animale marine cuprinse de impulsul unei inexplicabile sinucideri colective (*Crabii de iarbă*), halucinanta revelație a irepresibilei relații dintre eros și moarte (*Noapte de vară*) etc., toate aceste proze confirmă aceeași senzație neliniștitoare și totuși calmă a unei „geneze", în cuprinsul realității, a celeilalte *realități*, închipuite. Ea este acel „prezent" construit și sesizat de narator printr-o stare de continuă alertă, voluptate și teamă. Căci în majoritatea povestirilor transgresarea planului real nu se face fără ezitare („Nu trebuie să vorbim despre lucrurile care ne tulbură", avertizează un personaj), de unde și menținerea unui echilibru instabil al narațiunii, ambiguitatea ei, dacă nu chiar nehotărîrea de a înainta în spațiul fantasticului propriu-zis. El e adesea înlocuit cu feeria grațioasă (*Apele somnului*), ori cu viziunea mitică, simbolică (*Crabii de iarbă*), cînd nu e pură coborîre în zonele subconștientului propriu, în „semnele" visului. Mai mult decît epicul în sine, interesul e acaparat de analiza autoscopică, de mutațiile secrete provocate la cele mai profunde nivele ale *trupului*. Naratorul excelează în observația unui proces de metamorfoză ce angajează simultan psihismul și celula biologică: „Stăteam întins pe spate ceasuri întregi cuprins de senzația aproape dureroasă că trupul îmi suferă modificări misterioase, insesizabile". Ele sînt îndeobște avertismente ale morții: cu puțin înainte de a-și afla sfîrșitul în valurile mării dezlănțuite bătrînul Iovan se preface în frumosul, tînărul pescar de odinioară; o pată cafenie, apărută pe torsul naratorului („pielea era zbîrcită, îmbătrînită, carbonizată") *pare* să explice capacitatea sa neașteptată de a deveni invizibil și a plana, liber de legile gravitației, deasupra banalului decor cotidian. Simțită ca o experiență livresică, aproape amuzantă, levitația nu e însă decît un exercițiu pentru desfacerea finală din ființă. Episodul acestei stranii „nopți de vară" ar merita citat în întregime, pentru frumusețea măsurată, rece, a notației premeditat obiective a morții, înțeleasă ca o des-

părţire şi o ruptură (dar şi o eliberare) din prizonieratul legilor fizice: „Jos, trupul meu, *celălalt* trup, de care mă desprinsesem şi pe care-l simţeam totuşi cu durere şi disperare al meu, aştepta, culcat pe spate, privirea care să-l descopere şi să-l mîntuie. Pleoapele puţin ridicate, buzele întredeschise, barba proaspăt rasă, slaba roşeaţă a obrajilor păreau mai degrabă ale unui om cuprins de un somn adînc, decît semnele neliniştitoare ale morţii. Chipul său de bărbat sănătos răspîndea aerul unei împăcări şi bucurii fără seamăn. Raza ochilor mei îl cerceta şi se ridica apoi spre înalturile cerului, unde o ciocîrlie sporea taina lumii cu un cîntec nemaiauzit" (*Noapte de vară*). Senzaţia alterităţii (trecerea bruscă de la persoana întîi la a treia „trupul său...") e accentuată introspectiv, strict analitic, în *Intrarea în lumină*. Moartea e dealtfel numitorul comun care unifică substanţa primei părţi a volumului cu următoarea, intitulată sugestiv *Exerciţii de memorie*, unde prozatorul încearcă o modalitate obiectivă, recunoscînd continuarea unui topos în tradiţia cîtorva înaintaşi din proza transilvană: Ion Agârbiceanu, Pavel Dan, Liviu Rebreanu (cel din *Dincolo*), V. Papilian, Al. Ivasiuc. În *Cer jos*, spre pildă, un ţăran îşi presimte sfîrşitul: stări difuze, paradoxale îl anunţă; o ceremonie cinegetică ritualică exorcizează ura (*Vînătoare de toamnă*); ascensiunea şi moartea unei moşierese devorată de orgoliu (*Poveste de iarnă*) reia portretistica femeii virile, purtătoare a stigmatului thanatic, frecventă în literatura română; *Visul şi întoarcerea* (mai puţin realizată pe linia intenţiei epice de anvergură istorică) are în centru rememorarea provocată de moartea Tatălui ş.a.m.d. Între versul mai vechi al poetului: „Eu îmi aduc aminte vise ce nu s-au visat" (inclusiv *motto*-ul cărţii, din Mateiu Caragiale) şi singura realitate, a morţii, spre al cărei tropism materia lirico-epică gravitează, o relaţie secretă se stabileşte în proza lui Vasile Igna, dîndu-i timbrul propriu, tulburător cîteodată. O neliniştitoare funcţie a *luminii* se insinuează constant în pagină, amintind valenţa simbolică acordată şi de Liviu Rebreanu aceluiaşi element. Copil, naratorul îşi aminteşte că stingerea lămpii îl transpunea într-o aşteptare a „asaltului imaginilor, cu detaşare şi calm"; noaptea (absenţă a luminii) e „un fel de cameră obscură" unde evenimentele diurne erau retrăite la altă scară, „ca într-o altă viaţă"; nocturnul e o

Scanned with OKEN Scanner

„balanță a lumii", menținînd echilibrul unei duble realități etc. Majoritatea povestirilor se încheie dealtfel cu izbucnirea luminii (după ce cadrul lor epic se desfășurase sub imperiul serii sau al nopții) : în *Apele somnului* „roata de foc a soarelui arunca peste lume săgeți de lumină" risipind vedeniile ; finalul *Nopții de vară* se dizolvă în lumina discretă și calmă" a lămpii din straniul interior bacovian ; peste dezastrul urgiei din *Crabii de iarbă* un far cu lumina verzuie își aruncă „clipirea lui rece" ; o lumină „palidă", „bolnavă", a astrului solar, alungă ceața dimineții în *O zi toridă* ; „umilă și amăgitoare" e și raza furișată în camera de spital din *Intrarea în lumină*. De fapt, avem de-a face cu două *lumini* : una, interioară, care e adesea sinonimă cu moartea („Mă trezisem în lumină : nu era însă lumina dulce, aproape materială, din care abia ieșisem, ci o lumină strălucitoare, asemenea celei reflectate de o mare oglindă așezată în bătaia soarelui de amiază") și cealaltă, a realității fizice abandonate, rămînînd ca un element accesoriu, devenit inutil. Această lumină „materială" e întotdeauna opusă întîmplării narate, stranietatea căreia fiind contrapunctată prin epitetul divers al unei lumini *rămase*. Ideea desfacerii de existență se prelungește și în ultimul ciclu al cărții (*Pretexte*), suită de proze poematice, unde lirismul evocării, notația mișcărilor intime fuzionează cu memoria contactului candid cu o realitate virgină. Aceste „cele dintîi amintiri" (fără a fi totuși „sadoveniene" în înțelesul scriiturii) refac universul edenic-umil al copilăriei : descoperire a dimensiunilor temporale (*Zilele*), surprindere a sufletului ascuns în obiecte, duioase „lacrimae rerum" (*Lucrurile*), spațiu populat cu *Animale*, reverii, contemplație, dar și limita presimțită mereu a unui *Dincolo*. E aici o voluptate a întoarcerii în concret, transmisă și din poezie („Să iubești lucrurile neînsemnate în preajmă / să cîntărești sufletul lor pe balanțe de aer / biologia lor secretă să ți-o însușești") dar și senzația mereu neliniștitoare a unei desfaceri. Prozele lui Vasile Igna sînt „exerciții de memorie" în dublu sens : al unei coborîri în straturile experienței și al încercării puterilor în trei registre diferite. Ici-colo, stîngăcia sau convenționalul imaginii („ochii ... ca două boabe de jăratec", „ca

Scanned with OKEN Scanner

două boabe de piper", lumina „de icter", „irişii fierbeau sub pleoape, gata să părăsească orbitele, adăpostul lor sigur, ocrotitor" ş.a.) sau unele amprente livreşti descoperă încă dificultatea acomodării poetului la noul domeniu. Dar analismul introspectiv şi fuziunea sa cu zonele de mister promit foarte mult.

Scanned with OKEN Scanner

PUNCT DE FUGĂ

Cine este Mircea Săndulescu? Poate pentru întîia oară scriu despre o carte al cărui autor îmi este cu desăvîrşire necunoscut, dincolo de puţinele comentarii stîrnite de apariţia romanului său *Victorie clandestină* („Cartea românească", 1977). Se pare că ne aflăm în faţa unui „debut absolut", de vreme ce un critic îşi exprima mirarea (mustrarea?) că prozatorul a evitat traiectoria obişnuită a tinerilor dornici de afirmare, n-a bătut adică la uşa nici unei redacţii, n-a publicat anterior vreo proză scurtă, nici măcar un fragment din viitorul roman, preferînd riscul de a izbucni din anonimat cu maratonul celor peste 500 de pagini, încercînd, cum s-ar zice, o „victorie clandestină". Faptul e aproape fără precedent, el poate intriga, suscită supoziţii asupra profilului psihologic insolit al autorului, surpriza nu e însă neplăcută. Dimpotrivă. Ea ascunde probabil conştiinţa unei grave seriozităţi, dacă nu şi secretul orgoliu al unei provocări. Căci aproape nimic nu obligă la condescendenţă, lectura — mereu antrenantă — nu implică sentimentul îngăduinţei, scuzelor, invocarea condiţiei „debutantului". Criticul nu e pus în situaţia delicată a drămuirii şi menajamentelor. Orice susceptibilitate e scoasă din cauză de siguranţa acestei proze, stilistic deplin matură, dezinvolt citadină, de un intelectualism modern, fără excese însă, şi care nu şi-a pierdut totuşi percepţia poetică a concretului. S-a pomenit în treacăt despre o afinitate „faulkneriană", asemenea raportări fiind uneori simplă modă, ori ajunse tic

Scanned with OKEN Scanner

nervos al comentariilor. Mi se pare că romanul lui Mircea Săndulescu e totuşi foarte românesc, în spiritul unei bune tradiţii autohtone interbelice, fructificînd în plan modern sugestiile analitice din Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, ale lui E. Lovinescu-romancierul chiar, mai mult decît o experienţă transoceanică. Evocarea naturistă, o plimbare cu barca în paraginile vegetale din Balta Brăilei, însăşi prezenţa de *atmosferă* panaitistratiană a vieţii portuare, amestecul de exotic şi patriarhal, neliniştita chemare a călătoriilor şi virulenţa energiilor înfipte în solul acaparator, toată această pendulare între reverie/contemplaţie şi acţiune/ratare nu aminteşte cele mai intime fibre ale prozei româneşti de totdeauna ? Există poate şi surprinderea unui impact între două din direcţiile acesteia : unul identificabil în motivul edenicului, al „grădinii" claustrate a casei Norşa, unde viaţa — aparent oprită în loc — cumulează prezenţe umane ce continuă un „ceremonial" de existenţă din alt veac : ritualul meselor în chioşcul năpădit de flori, rafinamentul gastronomic, imperiul „culinar", poezia minoră a lecturilor, dialogurilor, bolii, stingerii, melancolia destrămării ; şi celălalt, nucleu slavician al biografiei neamului Norşa, destinul lui Alexandru mai cu seamă, implicit finalul său tragic şi simbolica prăbuşire a morii de făină. Dar această dramă „ardelenească" (Norşeştii au venit în Sud din spaţiul dominat de obsesia ascensiunii economice, al *Marei* şi al *Morii cu noroc*) e transfigurată în chip deosebit în urmărirea unei descendenţe ce se comportă neaşteptat în cazul lui Alexandru („patriarhul" clanului, fantast şi violent), al lui Eugen (pragmatic, prospectiv, dar nu invulnerabil) ori al naratorului, Mihai Vancu, care e, într-un fel, „ultimul Norşa". Ceea ce fusese obsesie a puterii banului, în cazul Bătrînului, se transmite — în destinul lui Eugen-fiul — în vocaţie a puterii politice, nu fără riscurile pînă la urmă dramatice ale neînţelegerilor, înfrîngerilor. În Mihai — nepotul — această virulenţă apare atenuată pînă la abulie, fiindcă el e nu numai descendentul unui neam dur, obişnuit să accepte înfruntarea deschisă, ci şi fiul judecătorului Vancu, pe care presiunea unei epoci istorice răvăşite de abuzuri şi injustiţii îl împinsese la sinucidere. Mihai pierduse sentimentul tonic — cu orice risc — al luptei, şi însăşi finalitatea ei îi apare confuză, disparentă, redusă la o scară parodică (redactarea,

mereu amînată, a unei teze de doctorat). Există aşadar în roman ideea — chiar dacă nu foarte limpede exprimată — a unei ereditcăţi ce se degradează progresiv, confruntată în cîteva destine conduse cu o mînă sigură şi în imagini-simbol oarecum simetrice : cele două „hortus conclusus" (al micului eden dominat de Caliope şi Clara ; al lui Leo, cu „iepurăria" unde, printre bălării şi magazii dezafectate supravieţuieşte, în obnubilarea lui, Alexandru), una fiind caricatura tragică a celeilalte ; dar ambele minate de o secretă şi irepresibilă condamnare : erosul tulbure, infirmitatea Clarei — „sacrificiul" fantast, nebunia lui Norşa-bătrînul. Sau : proiectul grandios (părînd unor spirite inerte curată „nebunie") al lui Eugen Norşa — şi care se va înfăptui totuşi în pofida obstacolelor — faţă cu modesta preocupare ierarhică a lui Mihai, care probabil că nu se va mai finaliza vreodată. Tabloul „favorit" al judecătorului Vancu, tatăl naratorului, înfăţişa „o sanie încărcată vîrf, trasă de cîini alungiţi de efort", alergînd de-a lungul unui peisaj polar, condusă de un bărbat cu ochii sticloşi, povîrnit peste încărcătură, probabil mort, căci hăţurile atelajului „păreau slobode" şi totuşi sania continua să gonească, ideea de *mişcare* fiind atît de puternică încît privitorul avea senzaţia că „va traversa rama tabloului". *Victoria clandestină* a lui Alexandru (prin sacrificiu) şi a lui Eugen (prin ideal, chiar dacă el „pierde" aparent lupta) vine tocmai din această conştiinţă — căreia judecătorul Vancu nu-i rezistase, iar fiul lui o intuieşte abia, cu dificultate — a unei dinamici istorice spre un ţel ce depăşeşte „rama tabloului", fără a exclude eliminarea (oricît de tragică la nivelul biografiilor individuale) a protagoniştilor. Implicarea în istorie presupune toate riscurile, şi numai energiile morale nealterate îi sesizează frumuseţea, implicit dialectica („nu putem iubi ordinea fără să iubim şi haosul") sau renunţările, înfruntarea : „Eu m-am luptat mereu să-mi organizez viaţa, coşmarul ăsta care sporeşte cu cît urci în vîrstă" îi mărturiseşte Eugen nepotului său. Dar morala amară a dezbaterii surde din subtextul romanului presupune şi o ambivalenţă a simbolicului titlu : cei ce triumfă „clandestin" nu sînt cumva tocmai personajele marginale, neimplicate direct în marile conflicte, preferînd existenţa strict senzorială, de suprafaţă ? Cei ce acceptă trăirea într-o lume „buimacă şi ireală" sînt, desigur, „mai aproape de adevăr"

Scanned with OKEN Scanner

(Eugen, Cheten, Clara, Jack, Leo, Silber ş.a.) esenţialmente tragici faţă de „triumfători" momentani, epicureicii Vania, Vaidaşu, „experimentatorii" de tipul lui Plopu, trişorii vanităţilor sociale, cum e profesorul Vişan etc., etc. Sportiv, egal cu sine, evoluînd simpatic din succese amoroase în succese ierarhice, simţindu-se mereu *dans son assiette*, Vania, prietenul naratorului e adeptul „moralei" că „viaţa trebuie *simţită* şi mai puţin *conceptualizată*" ; preocuparea lui e *mişcarea* (ascensiunea), nu „albia în care se mişcă". Trăind fără „drame", neproblematic, asemenea personaje îşi menţin atu-urile partidei, în vreme ce alţii — incomparabil superiori moralmente — abulici, problematizînd continuu, eşuează. Viaţa, sub aspectele ei cotidiene, excelent surprinsă în timbrul ei contemporan, ascunde însă — asemenea Bălţii ce urmează să dispară de pe harta unei geografii fizice — un nivel „clandestin" de mistere biologice (erotice), psihisme, contorsiuni sufleteşti, o viermuială de geneză şi moarte, împreunate. Reuşita prozei lui Mircea Săndulescu rezidă tocmai în faptul că sensurile nu apar explicite, schematizate în virtutea unui maniheism cunoscut, discursul narativ fiind mereu sinuos, neprevăzut, mixînd simbolicul cu concretul, faptul brut-anecdotic cu subtila insinuaţie etico-politică. Totul fiind complicat prin planul psihologic propriu-zis, al relaţiilor dintre puzderia de personaje (înmulţite imprevizibil pe parcursul romanului), dominate de ambiguitate. De aici perspectiva unei „lumi de senzaţii flotante" în centrul căreia naratorul e prins progresiv ca într-o reţea, de la teama de a deveni „un chibiţ al vieţii", la revelaţiile finale. Numeroasele tribulaţii amoroase (Claudia, Angela, Nadia, Gina care traversează „educaţia sentimentală" a lui Mihai) ar risca să-l reducă la dimensiunile unei còpii după un călinescian Jim din *Cartea nunţii*, dacă poziţia lui în planul epic şi însăşi contrucţia cărţii n-ar fi mult diferite. „Mereu lacom după digresiuni" naratorul-martor înaintează alternativ în prezent şi rememorare, căutînd o „cheie" a realităţilor, sugerînd drama. Dimensiunile acesteia sînt admirabil extinse în direcţia dilematicului, dar mai ales a echivocului ce domină raporturile dintre toţi eroii : naratorul — profesorul Vişan, Vişan—Claudia, Claudia—Cheten, naratorul—Eugen, Eugen—Clara şi aşa mai departe, într-un cadril condus cu o fineţe a observaţiei mutaţiilor intime cu

totul remarcabilă. Mircea Săndulescu e un prozator analist de primă clasă. Ceea ce nu-i reuşeşte e desfăşurarea epică propriu-zisă, amînată, comprimată, anunţată că se va petrece curînd (dar în afara „ramei tabloului") iar cînd se decide s-o evoce, ca în ultimele capitole, precipitarea şi aglomerarea catastrofelor e neaşteptat de stîngace şi, de aceea, neconvingătoare. Dar această primă carte e mai mult decît o promisiune : un debut de zile mari.

Scanned with OKEN Scanner

PSYCHÉ

Ceea ce frapează în prozele Anei Blandiana este insolitul faptelor, ieşite din norma lor firească, alunecarea pe nesimţite într-o zonă a misterului. Sentiment al „miracolului" în care naratorul intră fără tranziţie, „pierzînd perspectiva comparativă a realului" odată cu cheia noilor situaţii, a căror stranietate „jignită" nu întîrzie să se răzbune. Fiindcă dincolo de acel „climat prielnic transfigurării fenomenelor sensibile", cum ar spune André Pieyre de Mandiargues, rezultatul nu e terifiant, reacţiile nu infirmă apetenţa eroinei pentru aspectul ascuns, pentru ceea ce ea însăşi numeşte „o anumită culoare care nu este întotdeauna adaptată la real". Această des-adaptare echivalează în fond cu o refracţie („lumea prin care trec se strînge în mine, refractată pînă la nerecunoaştere"), cu o suspendare a logicii, faţă de care naratorul mărturiseşte a nu fi avut niciodată „o prea mare simpatie". Înaintînd totuşi cu oarecare precauţie în spaţiul unei infrarealităţi, eroina o face mai mult cu uimire decît cu spaimă, cu sentimentul unei nesiguranţe, dar fără oroare, împinsă mereu de o incitantă curiozitate. De aici şi falsa impresie a unor „proze fantastice", sau în orice caz o modificare programatică a conceptului, inserată în text ca un avertisment: „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfăţişare mai plină de semnificaţii a acestuia, şi dacă memoria mea logică este într-adevăr lacunară, cea senzorială şi cea a visului îşi păstrează întreaga acuitate, rămînînd într-o perpetuă şi halucinantă stare de veghe".

Transfigurare a realităţii, aşadar transgresare prin tensiunea simţurilor într-un teritoriu al reveriei, al visului-treaz, nicidecum explorare onirică, de unde şi distanţa apreciabilă faţă de dicteul suprarealist. Atîta vreme cît structurile epice rămîn coalescente, fuzionînd într-o „uriaşă metaforă neînţeleasă, deci cu atît mai frumoasă", aparentul echilibru al părţilor se menţine prin însuşi refuzul unei decriptări, acceptare a intimităţii imaginarului, conştiinţă a reveriei. De fiecare dată însă metafora ameninţă să devină „adevărată", suspendîndu-şi de fapt statutul şi invadînd înfricoşător realitatea. Astfel, traiectoria prozelor Anei Blandiana este una inversă, de la parabolă către faptul concret, iar condiţia naratorului s-ar dori neimplicată în metaforă, ex-centrică, de *martor*; nu de actant, ci de *spectator*: „Existam ca să pot vedea, existam ca să dau sens spectacolului"; sau: „Eram spectatorul menţinut în viaţă ca să aplaud minunile şi care aplaudă pentru simplul motiv că a fost păstrat în viaţă". Or, tocmai acest privilegiu al supravieţuirii în cele din urmă e negat, contestat cu vehemenţă („dar eu nu voiam să aplaud. Eu nu voiam să fiu martorul înminunat al splendidelor şi dezgustătoarelor cataclisme"), de unde şi asumarea deliberată a premoniţiei, avertismentului, vestirii. În *Capela cu fluturi*, alungată din casă de un miros „inexplicabil" şi „neprevăzut" eroina nimereşte într-un perimetru neutru, triunghi-decor cuprins între un scuar, un teatru şi o biserică a unui rit obscur, pe lîngă grilajul închis al căreia trecuse de nenumărate ori în deambulările prin oraş. De data aceasta, spre surpriza ei, poarta e deschisă şi în interiorul lăcaşului simili-gotic, ninge. Mai mult: deşi în plină iarnă, altarul e invadat de fluturi enormi, ciudaţi, mirific colorati. Priveliştea, pe cît de reală pe atît de neverosimilă, trece din nelinişte, încîntare uluită, în sentimentul unei anxietăţi: „Mai întîi m-a încîntat descoperirea că aripile fluturilor purtau aceleaşi desene ca vitraliile şi, deşi n-aş putea să explic, privite acum, ele mi se păreau pline de un sens comprehensibil, apropiat mie, complice chiar. Se roteau în jurul meu ca într-un manej aerian, ca la o paradă, cu evidenta intenţie de a le privi şi admira. Aveau grijă să se învîrtă lent şi complicat, apărîndu-mi din unghiuri diferite şi prezentîndu-mi-se sub toate aspectele posibile ale frumuseţii. Exista în mişcarea lor ceva profund

Scanned with OKEN Scanner

senzual, lasciv, care-mi trecea fiori reci prin ceafă și făcea să-mi tremure genunchii". Sacrul și profanul, sfinții sufocați de invazia simbolicei agresivități senzuale, foșnetul insinuant, devenit apoi „un fel de scrîșnet continuu al universului", e interpretat ca un semn, presentiment al unei tragedii ce avea să se abată asupra orașului. Povestitorul-martor încearcă însă zadarnic să dea alarma („Trebuie să vorbesc cu cineva, să previn pe cineva de ceea ce se petrece în capelă"): un bătrîn încremenit pe o bancă din parc, sub ninsoarea tot mai deasă, o femenie de serviciu dereticînd în restaurantul din apropiere la acea oră incertă nu par să realizeze măcar insolitul întîmplării. Și totuși, „ce poate să fie mai grav și mai absurd decît o biserică umplută de fluturi în luna februarie?" Intrînd în teatrul alăturat, decisă să-și strige neliniștea, să-i avertizeze pe spectatori, eroina observă evoluția pe scenă a unor balerini-coleoptere și peste tot aceeași „senzualitate amenințătoare" prelungind în spectacol fluidul izvorît din „ochii necunoscuți ai fluturilor" din strania capelă. Întorcîndu-se pe același drum, ea regăsește în decorul estompat de zăpada tot mai groasă, același bătrîn toropit (ori mort) pe aceeași bancă, grilajul ferecat al bisericii — ca în alte plimbări *dinainte* — și, urmărită de aceleași zgomote și mirosuri persistente o întîmpină, ajunsă acasă, pisica „ținînd în dinți și în ghiare un imens fluture albastru și negru, din trupul căruia (...) picurau mari boabe de sînge..." În *Dragi sperietori* epicul stă sub zodia primăverii, a „nașterii explozive, senzuale a naturii", anunțată biruitor în spațiul vegetal al pieţelor invadate de semințe, tuberculi, legume, plante, flori. Cuprinsă de o „amețeală aproape erotică" în contactul cu explozia vegetală, eroina urmărește ca în transă silueta unui bărbat necunoscut, rătăcind prin mulțimea străzii, căutînd de fapt întîlnirea cu „țărîna", a cărei insurecție anotimpul nu i-o poate dezvălui în toată splendoarea decît dincolo de zidurile orașului, în cîmp. Aci, asemenea personajelor din primele proze ale Hortensiei Papadat-Bengescu, nu aștepta decît să se supună „benevolă și limpede pradă visurilor și fantasmelor nemiloase ale primăverii", dar un șir de sperietori aliniate ca un pluton amenințător îi retează elanurile nelămurite, barieră totemică, fascinantă și teribilă totodată, asemenea sacrului din nuvela anterioară. În prelun-

girea unei sugestii bacoviene din *Cuptor*, vara — în *Orașul topit* — identifică libertatea cu descompunerea. Pe o plajă pustie, murdară, eroina pîndește apariția victorioasă a soarelui. Așteptare erotică, amintind un pasaj din Lautréamont: „C'était le matin ; le soleil se léva à l'horizon dans toute sa magnificence, et voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme." (*Chants...*, II, 13). Dar, asemenea focului, astrul (simbol falic) dezagregă totul: căldura, fermentația, duhoarea inundă plaja; nisipul „transpirat" devine vîscos, aderent, aerul camerei de hotel e insidios, dens, material; o carte luată din raft se deșiră ca o cocă; întreaga bibliotecă, masă vîscoasă, începe să curgă lent pe covor; afară, trotuarele se topesc, casele se îndoaie, se înclină, se prăbușesc în fine, strivind trecătorii; peisaj pe cale de lichefiere, cerul însuși începe să curgă, asemenea unei paste albastre, înghițind în cele din urmă și turlele unei biserici ca într-o „ultimă și benevolă renunțare". Abia în amurg, trezită pe aceeași plajă murdară, devastată, alături de trupul unui tînăr delfin mort, aruncat de valuri, eroina se smulge din coșmarul zilei, îmbrățișată de apa mării, care o primește ca un semn al maternului și înaintează prin această „poartă" a unei neașteptate fericiri[1]. Dacă aici, trecerea dintr-o stare de agregare în alta „părea să se petreacă mai curînd în vis decît în viața pe care cu atîta îndrăzneală și superficialitate" o alesese, în ultima proză (*Toamna — Amintiri din copilărie*) tranziția se produce dintr-o *realitate* în *alta*. Planurile sînt mai realistic compuse, eroina are o identitate (e bibliotecară, trimisă să ridice un colet de cărți de la un depozit, undeva la marginea orașului), peisajul e compus în detalii fotografice (interioul bătrînei), amintiri percutante din anii fragezi sînt derulate aparent benign. Aparent însă, fiindcă epicul „alunecă" pe nesimțite dintr-un plan al rememorării în labirintul fără ieșire al prezentului: depozitul de cărți, delabrat, are la subsol o locuință imundă, scara putredă ce duce la etaj se prăbușește, lăsînd-o pe eroină prizonieră între rafturile nesfîrșite; administratorul, care trebuia să-i încredințeze coletul, nu e de găsit, deși pașii lui se aud distinct prin

[1] Abluțiunea în mare e „purificare sacră", ritual primitiv pentru ispășirea culpabilității.

Scanned with OKEN Scanner

bibliotecă ; în fine, deplasînd un top de volume dincolo de care străbate o lumină stranie, povestitoarea se pomenește într-o livadă întomnată, cu gutui de aur, spațiu de care-și amintea, unde mai fusese ori despre care citise. Nuvela, poate cea mai bine scrisă din întregul volum, își trage farmecul tulbure tocmai din această „lume alunecătoare", între zona realului, cea borgesiană (fantastică) și aceea a evocării unui episod din copilărie (freudiană „amintire-ecran"), cînd Tatăl — după ce suise cu grijă în podul casei cărțile lui dragi, aranjate cu duioșie — e obligat apoi să le coboare, tot într-o dimineață de toamnă, și să le arunce, una cîte una, în focul sobei. Dacă în *Vara* decorul „orașului topit" amintește concomitent arhitecturile lui de Chirico invadate de timpul fluid al celebrului tablou al lui Salvador Dali, aici „realitatea" narativă aduce cu viziunile romanticilor, etajată în trei secțiuni spațiale, cercuri ale existenței, distincte : trivială în concreteța urîtului din subsolul bătrînei, halucinantă la modul kafkian în labirintul prospectiv, eliberatoare prin amintire, în edenica viziune a unei „hortus conclusus" (a cărei evocare înscrie în opera poetei o pagină antologică). Toamna, anotimp al rememorărilor și nostalgiilor, e și o premoniție a morții : „Moartea și viața existau în natură atît de interdependente, atît de reversibile mai ales, încît erau la fel de pline de voluptate, la fel de ispititoare", meditație-parafrază a celebrului „niciodată toamna nu fu mai frumoasă / sufletului nostru bucuros de moarte..." „Alunecarea" în amintire e, prin urmare, alternare a vîrstelor, identificare cu imaginea Tatălui. Apelul nu mai e la matern (marea, în *Orașul topit*) ori la fecunditate (țărîna, resurecția din *Dragi sperietori*), nici la anxietatea erotic-senzuală din cel dintîi anotimp, ci căutarea înfrigurată a imaginii Tatălui, premoniție a thanaticului. Fiecăruia din aceste impulsuri li se opune, în suita „anotimpurilor" vitale, cîte un obstacol, barieră a sacrului, avertisment al simulacrului („sperietorile"), al focului-soare pustiitor, iar în ultima povestire prezența-absență a Administratorului, paznic și executor al unui sechestru, asemenea acelui „Caretaker" din piesa lui Harold Pinter. E singurul, dealtfel, care nu poate împiedica evadarea eroinei în universul liber al amintirii, deși, în finalul excelentei proze eroina sfîrșește prin a se întreba cu anxie-

Scanned with OKEN Scanner

tate cărei „lumi“ aparţine ea de fapt? Ceea ce acordă o secretă unitate întregii suite epice e o posibilă lectură prin decriptarea (refuzată de autoare) a simbolurilor conţinute. Mitul lor fundamental e al „fluturelui“, semn al feminităţii, metamorfozei, longevităţii/efemerului, morţii şi resurecţiei, sufletului şi chiar — în simbolica extrem-asiată —al toamnei. El e, poate, în proza Anei Blandiana, imaginea Psyché-ei, aşa cum frescele pompeiene o înfăţişează, în graţia unei fete cu aripi de fluture. În *Metamorfoze*, Psyché e destinată de oracol unui „monstru“, care o răpeşte în palatul său fermecat, vizitînd-o numai sub protecţia nopţii; îndemnată de surorile ei, frumoasa pămînteană descoperă în vizitatorul nocturn chipul adolescent al lui Amor, ceea ce o pierde, atrăgîndu-şi vindicta Afroditei şi urmînd durerosul itinerar al căutărilor şi reconcilierii. În mod ciudat, Ana Blandiana prelungeşte sugestiile mitologice şi prezenţa fascinant-neliniştitoare a fluturilor din primul „anotimp“ revine în cel din urmă sub ipostaza neaşteptată a stingerii, echivalenţă a unui eros-thanatos: „Jarul mai scoate o ultimă pălălaie exuberantă, după care se potoleşte ascuns sub cenuşa fină, imaterială *ca o aripă de fluture* (...) în acea amăgitoare şi mirifică *arhitectură a morţii*“ (subl. ns.). În *Geografia magică* lui Gérard de Nerval (J. P. Richard), de asemenea, fluturii „se risipesc, recad“ asemenea „cenuşii Vezuviului“ (*Les Papillons*). Toamna, în voluptatea acceptării destinului, semnifică — în *Amintiri din copilărie* — şi reintegrare în circuitul ţărînii (exaltată în prozele precedente), insinuînd totodată, prin memoria Tatălui, ceea ce Freud numea „das Unheimliche“ şi închizînd astfel o viziune circulară. Ea se revendică de la un simbolism al Centrului (Templul, Oraşul) al căutării şi evadării ritualice: de la sacru la profan (*Capela cu fluturi*), de la iluzoriu la realitate (*Dragi sperietori*) etc. Dar şi căutare a unui „centru“ pierdut, rătăcire în labirintul Depozitului (o „imago mundi“ degradată), răscruce a drumului spre *sine*, către un *centru* al propriului eu, regăsire a sacrului (profanat în prima nuvelă) în identificarea cu o „imago“ paternă, în cea din urmă. O atare lectură a cărţii Anei Blandiana nu exclude totuşi implicarea intimităţii într-o simbolică mai vastă, a exterioritătii istorice/cosmice: dezechilibru ecologic, ameninţare a invaziei, scrîşnet premonitoriu al osiilor pămîn-

tului, lichefiere a zidurilor, supte de un „fluid mormînt colectiv", rătăcire într-un abstract univers malefic, stăpînit de un Administrator fără chip, suspendare a raţiunii/înţelepciunii cuprinsă în Cuvînt, sortit şi acesta suprimării, focului, autodafeului, iluzie a tiraniilor ce se amăgesc cu sechestrarea persoanei umane, cu obnubilarea memoriei. În acest ultim sens, viziunea subtextuală a prozelor ţine de ceea ce Blaise Cendrars numea o „cosmodramă", din care istoria, cu realitatea ei fantastică, nu era exclusă. *Anotimpurile* Anei Blandiana sînt — în ambele lor nivele de lectură — o execuţie modernă a unei partituri clasice, un *play*-Vivaldi cu amare disonanţe.

Scanned with OKEN Scanner

MIERE AMARĂ

Dificultăţile unui prozator încep uneori abia cu a treia sau a patra lui carte. Dacă succesul izbuteşte să fixeze o anumită imagine despre autorul în cauză, contrazicerea ei printr-o modificare intervenită în următorul volum provoacă reacţii descumpănite, dacă nu de-a dreptul iritate. După *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor*, Rebreanu s-a izbit (pînă şi în opinia posterităţii) de accentul dezamăgit al criticii, contrariată de „schimbarea la faţă" din *Adam şi Eva* sau *Ciuleandra*. Dacă *Moromeţii* apăreau ca o continuare previzibilă a nuvelelor din 1948, *Risipitorii* temperează entuziasmul, unii critici ridică sprînceana. Într-un alt spaţiu literar, dominat de alte legi, acest „malentendu" poate duce pînă la situaţii-limită : anul trecut, Alain Gerber, care întrunise sufragii elogioase cu *Le Plaisir des sens* (1977), şi-a văzut refuzat de editori noul manuscris, cu motivaţia : „Parce que si nous l'avions accepté, les critiques qui ont cru en lui ne l'auraient pas reconnu à l'oreille et ils se seraient demandé : «Où est-il naturel ? Oú est sa singularité, sa voie ?»" (Cf. *La Quinzaine littéraire*, nr. 289, 1—15 nov. 1978). Comentariile apărute pînă acum la noua carte a lui Eugen Uricaru conţin şi ele o uşoară nedumerire (nemulţumire) pricinuită de raportarea încăpăţînată la timbrul prozei anterioare. În acest sens, nuvelele din *Antonia* (1978) s-au bucurat de o mai afabilă primire fiindcă trimiteau la o geografie cunoscută, a Vladiei din *Despre purpură*, *Mierea* trebuie să înfrunte însă comparaţia cu *Rug şi flacără*, examen mult

mai greu, chiar defavorabil, dar oare obligatoriu ? Poezia depărtării, haloul liric, sistemul de simboluri etc. comunică în prozele precedente, creează o atmosferă aburoasă, de stranietate, în care istoria alunecă ușor în mitologie și decorul, de o frapantă concreteţe, se confundă premeditat cu oniricul sau cu utopia. În *Mierea* tocmai renunţarea la o asemenea formulă (deși nu pe de-a-ntregul, vom vedea) pare să aibă drept rezultat o degradare a poeticului, resimţită pînă la nivelul stilistic. Cu un gest brusc, autorul are aerul că sparge un geam semitransparent mereu interpus între el și realitate, ispitit să vadă fără artificii adevărul prezentului, aflîndu-se așadar într-o situaţie aproape identică cu a eroului său, Nichifor Goreac. Acesta se întoarce după douăzeci de ani în orașul de unde, adolescent, fugise în împrejurări dramatice. Prieteni nedespărţiţi, Goreac, Hăngănuș, Ilie Steţcu și Uliana, dornici să slujească devotat și candid revoluţia, ei trăiseră în anii '48—'50 o experienţă politică gravă, menită să le marcheze pentru totdeauna destinul : arestarea abuzivă, anchetarea, „demascarea" și dispariţia unui integru militant comunist, Mihail Cloniș, în raza de acţiune și sub influenţa de idei a căruia cei patru tineri se formaseră. Pînă la acest punct, oricît de implicaţi sufletește în evenimente, ei se simţiseră doar niște figuranţi, „uimiţi și dezamăgiţi că transformarea lumii vechi îi privea atît de puţin. Și asta deoarece prin forţa lucrurilor ei erau deja chiar lumea cea nouă, și nimeni nu se arăta dispus să-i contrazică, să li se opună". Deodată însă, „cazul" Cloniș îi privește, chiar prea direct : Hăngănuș cedează, laș, alăturîndu-se falșilor martori ai înscenarii, trădîndu-l și pe Ilie care e arestat, Goreac, torturat de spaimă, dezertează, părăsind-o la voia întîmplării pe Uliana, în pofida dragostei ce-i jurase. Tot ce a urmat apoi „a fost un joc al istoriei și al întîmplării" ; foștii prieteni și-au urmat traiectoria biografică divergentă și nu s-au mai întîlnit timp de două decenii. Nichifor Goreac fugise în alt oraș, a ajuns scriitor, „un nume", cărţile sale erau comentate, premiate etc., i se încredinţează conducerea unei reviste, norocul, relaţiile utile, succesele ușoare nu-l ocolesc. Și totuși „rămăseseră cu totul, nu era prea mult spus, cu totul în afara vieţii lui suferinţa, dragostea, boala, întîmplările cruciale, fericirea chiar". Satisfacţiile, automulţumirea erau numai simulacre, surogate de existenţa *adevărată*,

forme ale conformismului „său", pe care, întîlnit la alţii, Goreac îl dispreţuia sincer. Chiar cărţile lui i se par la un moment dat false, mimate, caduce. Decizia reîntoarcerii în Oraş coincide aşadar cu ieşirea dintr-un „rol", din inautentic. Pentru a se regăsi pe sine, scriitorul vrea să se confrunte cu propriul său trecut, cu tot ce semnifica în ordinea adevărului „un sfert din viaţa pe care o uitase, îşi impusese chiar s-o uite, dar ea îl aşteptase înţelegătoare, neschimbată atîţia ani, asemeni unei grădini năpădită de bălării şi tufe de soc şi brusturi, dar care e tot *ea*, trebuind doar să o descopere într-o zi caldă şi umedă". El e terorizat acum că „într-o zi s-ar putea *să uite*". Regăsind casa copilăriei, odăile, tabieturile neschimbate, pe bătrîna Frieda, care îl aştepta de parcă numai ieri ar fi plecat, Goreac îi mărturiseşte (sau îşi mărturiseşte sieşi) exaltarea : „Am venit să scriu o carte. O carte extraordinară, poate singura carte adevărată din viaţa mea (...). Va fi însăşi viaţa. Înţelegi ? Viaţa mea, a ta, a tuturor celor pe care i-am cunoscut odată pe străzile astea, în casele astea. E singurul lucru pe care-l cunosc cu adevărat, iar eu de douăzeci de ani mă feresc de el şi inventez tot felul de mascarade. Dar acum s-a terminat." Foarte curînd însă, scriitorul descoperă că lucrurile nu sînt nici atît de „neschimbate", nici chiar atît de simple : în casa bătrînească, alături de Frieda se aciuise un străin, Tavi Jurj, un naturalist fantast cu o biografie tragic stigmatizată, mai degrabă dispus să-l descurajeze pe noul-sosit decît să-i aprobe proiectele ; Cloniş dispăruse fără urmă şi îndelungile cercetări, din nevoia unui dialog revelator, îl vor conduce finalmente pe Goreac lîngă tăcerea unei modeste pietre funerare ; Uliana se măritase cu Ilie, ajuns inginerul-şef al unei mari întreprinderi, iar Hăngănuş devenise la rîndu-i un important personaj al Oraşului. Deşi Ilie fusese „victima" de altă dată, cei trei rămăseseră prieteni, în ciuda „accidentului" de demult, pe care toţi se străduiau să-l şteargă din memorie. Ceea ce contează pentru ei e doar prezentul, iar complicitatea cotidiană a convieţuirii duce la consimţirea amneziei. Întîlnirile succesive ale lui Nichifor Goreac cu Uliana, apoi cu Ilie Steţcu (memorabila scenă a prînzului, în casa celor doi soţi), măsoară distanţele dintre iluzie şi realitatea trivializată prin „degradare", „provincial", într-un pragmatism unde totul „duhneşte pînă la plăcere" a com-

Scanned with OKEN Scanner

promis sau mimare a unei existenţe burgheze. Apariţia lui Goreac deranjează acest echilibru creat de-a lungul anilor prin renunţări, laşităţi, ipocrizii, cîte puţin din toate, alcătuind laolaltă „viaţa" fiecăruia şi a *lor* împreună. Scriitorul e un „creator de dezordine", fiindcă scormoneşte tot ceea ce ei reuşiseră să uite. Singura care-şi dă seama că ceva nu e „în regulă" în existenţa lor e Uliana ; pentru ea trecutul nu era totuşi mort, iar întoarcerea lui Nichifor echivala cu redeschiderea unei răni, cu primejdia unei hemoragii. Cu redeşteptarea vechii dragoste totodată, năvalnică şi la fel de primejdioasă. Evident, memoria nu poate fi zăvorîtă. Foloseşte însă la ceva declanşarea proceselor ei ? Hăngănuş reuşeşte pînă la sfîrşit să se derobeze de întîlnirea cu Goreac, patima puterii îl despărţise de trecut ca pe un om despicat de propria sa umbră. Ilie Steţcu sfidează cu argumente logice intenţiile „justiţiare" ale fostului prieten : cel care dezertase *atunci* nu are nici un drept să-i judece pe ceilalţi, şi nici (sau cu atît mai puţin) literatura ar putea îndrepta istoria. Dealtfel, Ilie n-a dorit să *clarifice* vreodată raporturile sale cu Hăngănuş, viaţa pentru el „curgea înainte" pur şi simplu, o stare de nonbeligeranţă era „singura care le convenea cu adevărat". Chiar pentru Tavi Jurj (victimă a unei false vini, aspru ispăşite) prezenţa scriitorului era tot o „ameninţare a echilibrului de pînă atunci". Căci „trecutul nu poate fi modificat", şi nimeni în afara celor ce i-au străbătut grozava experienţă nu-i va putea pricepe. Intenţia noului-sosit de a scrie Cartea visată e socotită drept „un lucru îngrozitor", o nedorită imixtiune în ordinea lucrurilor : „Dumneata — îi spune Jurj — vrei să scrii despre o realitate fără să-ţi dai seama că astfel, direct şi brutal, intervii în integritatea ei. E ca şi cum ai reuşi să te deplasezi în trecut şi acolo să-l convingi pe Cain să nu-l mai ucidă pe Abel." Degeaba încearcă Goreac să opună propriile-i argumente („trăim o singură dată şi de aceea merită să ştim exact şi adevărat cum s-a întîmplat, cum s-a petrecut viaţa pentru noi. Dacă am făcut bine, dacă am făcut rău, dacă avem ceva de plătit sau ceva de primit...") ; romanul nu e, în cele din urmă, decît demolarea treptată a deciziei iniţiale, izolarea protagonistului în faţa oglinzii propriului său trecut, a propriilor sale culpe, pierderea progresivă a încrederii cu care revenise „acasă", încercarea unei noi eva-

dări, într-o altă iluzie — acolo unde moartea singură dă un răspuns zbaterilor sale.

Există în romanul lui Eugen Uricaru mai multe nivele de semnificaţii, reperabile doar la o lectură atentă, dincolo de stratul convenţional al deznodămîntului. Autorul pare conştient de impasul dezbaterii conflictuale în care şi-a implicat personajele şi recurge, din păcate, la o soluţie exterioară: o catastrofă naturală serveşte drept *deux ex machina* pentru a reface de o parte solidaritatea (şi „morala") stupului, suprimînd de altă parte tocmai vocea care proclama superioritatea Omului, înzestrat cu memorie, asupra animalităţii, a gregarului. Dar grupurile de personaje rămîn totuşi convingător confruntate cu o dialectică trecut-prezent (refuz-adeziune; provocare-acceptare) în centrul tuturor stînd bătrîna Frieda, ca un simbol al trăirii „în afara timpului", al veşnicei întoarceri, dacă nu chiar al Timpului însuşi (p. 23). Faţă de acest „centru", magic aproape, celelalte personaje se plasează la echidistanţă, indiferent dacă motivaţia situării lor în raport cu temporalitatea e alta în cazul lui Tavi Jurj, alta pentru Uliana sau Ilie, Hăngănuş şi chiar Cloniş. Singurul personaj ex-centric rămîne Nichifor Goreac şi condiţia lui de „creator", intenţia lui de a reordona faptele realităţii, dîndu-le un sens şi o finalitate etică (dar şi eşecul proiectului său) disimilează o morală amară. Ea se lasă descifrată întîi în portanţa polemică a textului, cu schemele şi unele poncife rezultate din diluarea literaturii „obsedantului deceniu" (cum sublinia într-un recent interviu Augustin Buzura). În spiritul rostirii aceluiaşi, polemica din *Mierea* vizează nu atît trecutul, cît unele aspecte, nu mai puţin obsedante, ale prezentului. Acestea sînt privite din perspectiva trecutului, şi nu invers cum procedaseră alţi romancieri. Şi astfel, experienţa lui Nichifor Goreac naşte întrebarea: cîtă îndreptăţire subzistă în actul redeschiderii rănilor? Chiar cei ce au avut de suferit refuză uneori să-şi rememoreze măcar faptele şi să le reordoneze, speriaţi de pierderea unui echilibru dobîndit cu dificultate şi scump plătit, prea scump pentru a risca să fie zdruncinat. O conivenţă ambiguă (profitabilă pentru unii) se fereşte în multe cazuri de primejdia tulburării liniştei sau „ordinei" intime. Justiţiarul a posteriori (*id est* scriitorul) pare, de aceea, un intrus. „Pentru că voi (scriitorii, n.n.) — spune,

Scanned with OKEN Scanner

la începutul romanului un personaj epizodic — sînteţi singurii indivizi care lucraţi cu memoria. Toţi ceilalţi au nevoie de aparate, de instrucţiuni, de dosare. Iar voi doar de memorie." O atare idee, delicată şi temerară, inedit articulată în fabulaţia epică a romanului rămîne totuşi fără un răspuns limpede. Mai mult: ea se complică pe parcurs cu simboluri ecologice, morale, thanatice etc. inutile. Într-o naraţiune fără o respiraţie prea largă, în genere bine condusă, Eugen Uricaru vrea totuşi să aglomereze prea multe sensuri. E drept, un intermezzo exotic, cum e acela al evocării călătoriei lui Goreac în Birmania, se răscumpără printr-un real farmec. Altele însă, cum ar fi „teoria" lui Tavi Jurj despre unele plante ce semnalează sub nisipul plajei marine straturile de ţiţei, sau scenele cu Gigi Duru etc. încarcă inutil pagina. Îl regăsim pe prozatorul subtil din *Rug şi flacără* în rememorarea decorurilor de burg transilvan, a interioarelor din Casa galbenă, a aparenţei de marionete a cuplului Frieda-Tavi Jurj, dincolo de automatismul cărora se sugerează pînza cu noduri a unei gîndiri infraconceptuale. Dar poate cea mai frumoasă prezenţă a romanului e Castalia şi dragostea ei mută, în cele din urmă tragică, pentru Goreac. Ea ne şi conduce dealtfel spre o posibilă decodare a titlului. E drept că avem în această privinţă o „explicaţie":

„Albina-individ este o fiinţă, are o autonomie a ei, o viaţă, şi totuşi singurul mod de a supravieţui al speciei este o organizare. O organizare ce se comportă ca un organism complet, indivizii în parte fiind în fapt doar organe. Albina nu are instincte, ci doar o funcţie. Roiul este cel ce luptă pentru supravieţuire, cel ce se perpetuează, aş putea spune, care gîndeşte..." Etc., etc.

Totul devine (aci, şi în rîndurile ce urmează) prea explicit însă, şi tezist, ca să ne satisfacă. Sînt totuşi două mici scene simetrice, unde Goreac îi oferă Ulianei miere de pădure, îndemnînd-o să guste, în amintirea desigur a momentului cînd — într-o împrejurare anterioară — Castalia îi venise şi lui în întîmpinare cu un căuş din scoarţă de copac, îmbiindu-l să ia din înmiresmatul şi „vindecătorul" produs al stupilor sălbatici. Ambele momente sugerează motivul unui filtru amoros, cît şi dubla culpabilitate a eroului faţă de femeile pe care le-a iubit şi le-a trădat.

Scanned with OKEN Scanner

Căutînd originile „sărbătorii mierei“ în miturile primitive, Claude Lévy-Strauss (*Mythologiques*, III, *Du Miel aux Cendres*) reface — pe urmele studiilor lui Wagley-Galvao — itinerarul iniţiatic al vînătorului Aruwé plecat să-şi răzbune fratele ucis de jaguari şi deturnat de la intenţia sa de fascinaţia unei fete-jaguar şi de participarea la ceremonialul mierei euforice. Cu vremea, făcîndu-i-se dor de ai lui, jaguarii îi îngăduie lui Aruwé să se întoarcă în tărîmul oamenilor, cu condiţia s-o ia cu sine pe fata-jaguar. Vînătorul o lasă însă să-l aştepte la capătul satului, pentru a-şi pregăti familia, dar întîlnirea cu cei dragi şi cu soţia regăsită îl fac să uite promisiunea, iar mai tîrziu, cînd remuşcarea şi amintirea celeilalte îl hotărăsc s-o caute, el n-o mai află niciodată, cum nu va mai găsi nici drumul spre „ţara jaguarilor“. Poate pentru a-şi răscumpăra vina, sau pentru a reface acea stare de beatitudine pierdută, eroul şi-a învăţat semenii cum se prepară, în acompaniament ritualic, băutura melifluă. Nichifor Goreac se întoarce şi el în Oraş cu o intenţie justiţiară, o uită şi el pe Castalia — fata din pădure, trăind între stupii ei sălbatici — şi regăsind-o pe Uliana o pierde pentru totdeauna pe cealaltă. Dar el se pierde şi pe sine, şi adevărul amar din care gustă rînd pe rînd toate personajele nu-i decît ritualul invers, al imposibilei salvări dintr-o sărbătoare interzisă.

Scanned with OKEN Scanner

EMERGENȚA ROMANULUI

Lectură antrenantă, plină de neprevăzut, ultima carte a lui Mircea Horia Simionescu ține mereu trează curiozitatea cititorului, literalmente tîrît în vîrtejul evenimentelor ce se succed, se amplifică și se rostogolesc pe principiul avalanșei. Toate modurile ficționale sînt prezente, alternanța planurilor real/imaginar se precipită pînă la fuziune și confuzie. Ca să ne dăm seama că sîntem atrași de fapt într-o capcană („ingenioasă", mai încape vorbă ?) e necesar să fixăm succesiunea derutantă a faptelor : înmormîntarea unui obscur proiectant dintr-un institut bucureștean, George Pelimon, răpus de o banală gripă, atrage o numeroasă asistență, necrologul și chiar oratiile funebre confundînd identitatea (și biografia) defunctului cu acelea ale unui omonim, mult mai cunoscut în lumea politică, tehnocrată, artistică etc. a Capitalei. George Pelimon-supraviețuitorul, inginer constructor de rețele electrice, scriitor în orele libere, visînd să încheie un roman în care se defulează temperamentul său bovaric, descoperă astfel neașteptate similitudini între propria-i viață și a celui dispărut (acela, mult mai tînăr însă), ceea ce-l conduce la dubla constatare : că „destinele oamenilor trăind aceeași epocă, aceleași evenimente, nu se poate să nu-și semene în bună măsură", și că, îngropîndu-i „dublul", decepționați poate că nu murise el, cunoscuții „au dezgropat o mie de întîmplări ce-i aparțineau, construind — în panegiric, în comentariile lor din timpul slujbei — un adevărat roman". Cum cartea începută de George re-

fuza să se închege, ea prinde abia prin acest incident „contururi", o perspectivă inversă devenind deplin plauzibilă pentru o biografie „fictivă" în care coincidenţele celor două biografii „reale", libere acum de orice constrîngere, să amestece faptul trăit, autentic, cu visul, dorinţa, ba şi cu reminiscenţe livreşti ori cinematografice. Astfel, seria „flashback"-urilor la început paralele (rememorările lui George, capitolele „romanului" la care scrie) tind spre o *identificare*, un trecut se varsă pe nesimţite în celălat şi amîndouă se eliberează înaintînd în imaginarul pur : de o parte, amintirea zilelor fierbinţi ale lui August '44, bombardamentele, luptele de la Băneasa, se convertesc în filmul implicării naratorului într-o reţea conspirativă, cu tot senzaţionalul la îndemînă (întîlnirea cu luptătoarea Helga, o fostă dragoste din copilăria tîrgovişteană, iminenţa orei H, qui-pro-quo-ul unei „misiuni" clandestine, învinuirea de „trădare", sechestrarea eroului, evadarea, regăsirea Helgăi în momentele de euforie şi confuzie din toamna de după Eliberare, disculparea, dorinţa de a pleca voluntar pe frontul din Apus, „lichidarea" eroului de către un „dur", Marin Cofetaru zis „Paraşutistul", într-un boschet de la Şosea etc.) ; de altă parte, călătoria în Italia a lui George cu Helga, vis al unei împliniri amoroase încheiat cu decepţii, suspiciuni de infidelitate, angrenarea naratorului într-o serie de aventuri rocamboleşti — George devine Federico Galetti, bogatul moştenitor prin înşelătorie al unei bătrîne industriaşe căreia, cu ani în urmă, îi murise unicul fiu în România, fără ca psihiatrii să-i poată scoate din minte convingerea că băiatul trăieşte şi că-l va regăsi într-o bună zi — dubla moarte a Helgăi apoi : într-o busculadă teroristă din gara Veneţia şi în avionul prăbuşit în Mediterana, cu care George/Galetti o expediase în ţară spre a scăpa de un martor, devenit inoportun, al adevăratei lui identităţi... ; în fine, firul investigaţiilor întreprinse de George pentru a descoperi adevărul despre moartea tatălui său, victimă a sangvinarului colonel Andone, şi repetatele încercări de a-şi răzbuna părintele printr-un minuţios plan al unei vendette, nerealizate fiindcă Andone murise cu ani în urmă... În aceste felii epice (*Drumul prăfos al iubirii*, *Pe urmele paşilor pierduţi*, *Trenul de Pietroşiţa*, *Pedeapsa*) capitolele „romanului" virtual se intersectează cu stările de tensiune nervoasă ale lui George-

„autorul" (vise, fantezie febricitară, halucinații) și cu două planuri referențiale : al căsniciei cu Despina, femeie resemnată, înțelegătoare, gata să accepte generos escapada bărbatului ei cu Helga-ficțiune, participînd totodată la limpezirea cursului epic al „romanului" ; un plan neutru-exterior, al „lumii" căreia George îi aparține, din tipologia căreia se inspiră în parte și care îi urmărește (sancționează) de la distanță existența (creația). I-o controlează chiar, căci în ultima parte, adunînd firele disparate sub necruțătoarea lumină a unei „coroane boreale", virtualul romancier e supus rechizitoriului „personajelor" lui și — neîntrezărind de fapt o soluție epică pentru Cartea sa — trăiește coșmarul unei posibile acceptări de ciopîrțire a „realității" („nici un adevăr nu e atît de perfect încît să nu poată fi substanțial ameliorat"), avansînd chiar cedarea la presiune : „aș putea încerca să reiau romanul și cu ajutorul dumneavoastră să-l duc acolo unde vă e voia..." Trezit din vis (iarăși), dizolvă compromisul în ironie, închipuindu-și cam cum ar suna „o biografie romanțată a lui Marin Cofetaru, într-o versiune străbătută de cea mai caldă simpatie pentru nefericitul orfan..."

Există în *Nesfîrșitele primejdii* două posibile confruntări : a *narațiunii textuale* cu *narațiunea virtuală* (reconstituită), una fiind postulată ca „adevărată", cealaltă ca „deformată", această deformare fiind considerată ca un simptom de confuzie, deci de psihoză la eroul narator ; o confruntare secundă filtrează epicul din perspectiva exterioară a grupului social („le monde" : saloanele de pe Batiște și Armenească, unde se întîlnesc noii îmbogățiți, afaceriștii, „foștii", „debarcații", lumea „artistă", boemă etc., alde Marin Cofetaru/Orfanul, „cîndva personalitate culturală în raionul Tudor Vladimirescu", „frecventa artele prin '53", decizînd, „fără a clipi din ochi, care film e reușit și care nu, cine trebuie considerat poet adevărat, cum poate fi reparat un roman ca să oglindească veridic realitatea" etc., inginerul doctor Predoleanu, Jenică Brustureanu, soții Galin, experții în comerț și călătorii de afaceri peste hotare, snobii, colecționarii de mașini „importate", de mobilă stil, pînze de Kimon Loghi și Schweitzer-Cumpăna — disprețuind însă pe Tuculescu, care „nu se vinde", nu reprezintă o „investiție" —, dezbăierîndu-se cu plăcere într-un cor de romanțe

înviorate apoi cu foc în *Pe uliţa Armenească...*). I se opune perspectiva interioară a *autorului*, care deşi afectează absenţa din naraţiune urmăreşte cu un ochi suspicios fiecare ipostază, fiecare tendinţă de cristalizare a imaginarului. Prezenţa lui ironică se simte implicit în reconstituirea primei perspective: a „lumii", dar ea e trădată şi în sintagmele relaţionare de tipul „George se retrase leneş din visul care-l furase", „George căzu în amintiri dulci", „vis sau halucinaţie ?" etc., sau în segmente anticipative: George traversează spre parcul Herăstrău, „nebănuind că acolo, printr-o ciudată întorsătură a lucrurilor, avea să se aştearnă cîndva la pămînt, golit de sînge şi de speranţe, abia ţinîndu-şi ultima suflare". Mai mult: procedînd ca unii pictori ai Renaşterii, autorul strecoară într-un colţ al compoziţiei crochiul unui autoportret, doar că văzut prin ricoşeul comentariilor „lumii" (p. 264) sau abia disimulat: George începuse prin a scrie „nişte fişe despre oameni şi întîmplări, izolate... un fel de dicţionar de nume şi situaţii... Instantanee", decis să reconsidere acea materie, trecînd la roman... Finalitatea tuturor acestor confruntări este, în cele din urmă, reliefarea diverselor „nesfîrşite primejdii" ce străbat, asemenea unor curenţi de înaltă frecvenţă, materia cărţii. Naratorul e tentat chiar să întocmească „o listă a primejdiilor vieţii", identificate în cataclisme cosmice şi istorice, dar şi în planul biologic sau moral („alterarea personalităţii", „înşelarea semenilor" etc.) şi văzute ca „obstacole pe care omul e dator să le treacă". Primejdiile erosului, apoi, ale cărui ipostaze apar mereu sub chipul variabil şi totuşi acelaşi, al Helgăi: „iubita" pierdută din copilărie, cea „regăsită" în focul clandestinităţii, „amanta" ideală, formă a evadării din plictisul matrimonial. Luptătoare, balerină, biologă; inocentă, vindicativă, calină, voluptuoasă, agasantă, lucidă, pragmatică, indiferentă. Eroul e rînd pe rînd cucerit, fascinat, posedat, agitat, trăind dragostea la modul camilpetrescian, ca o „boală" (Helga e la un moment dat o altă Ella a incertitudinii fidelităţii !); îndrăgostit, misogin, divinizînd şi urînd, dorind Femeia şi simţind-o străină, pînă la gîndul de a o ucide, apoi nesuportînd ideea că ar putea s-o piardă etc., etc. Toate acestea indică o variabilă; Helga nu e un personaj anume, ci fantasma erotică, o „Idee", cum îi demonstrează George larg-înţelegătoarei lui

Scanned with OKEN Scanner

neveste, Despina. De aici şi „primejdia" neaşteptată, de a nu putea reconstitui „acel roman nescris" al unei dragoste „fără seamăn", groaza de a simţi „ca şi cum totul ar fi fost produsul fanteziei", recursul la livresc. În fine, poate cea mai subtilă dintre primejdii e cea care-l pîndeşte continuu pe creatorul de romane, pe autorul „ficţiunii". Raportul dintre realitate şi romanesc, statutul însuşi al *romanului* sînt puse în cauză, întoarse pe toate feţele. Inserţiile în text ale unor consideraţii despre *roman*, dialogurile pe aceeaşi temă dintre George şi mătuşa Henrieta, George şi Despina se constituie într-o posibilă „poetică" a genului: ce este romanul? cum se scrie un roman? ce aşteaptă cititorul de la romancier? care e, la urma urmelor, fizionomia acestui cititor de romane? Opiniile curente, tradiţionale, sînt rînd pe rînd amendate, corectate, dar uneori şi acceptate, puse în practică de George în „romanul" său, pentru a le verifica rezistenţa. Pentru tanti Henrieta „romanul e o desfăşurare de fapte de o banalitate asemănătoare cu a vieţii"; „important e să se petreacă ceva, mereu ceva nou şi neaşteptat", din „adevărurile mărunte", aglomerate, să se desprindă „o idee, un proiect moral" etc. Scenele anodine trebuie prezentate cu „tapaj", aureolate „cu nimbul extraordinarului". Asediat de violenţă şi agresiune, cititorul e într-o continuă alertă, gustul lui pervertit caută terifiantul. „Romancierul a reţinut lecţia: cititorul are nevoie de senzaţii tari? Foarte bine! Îi alege din realitate faptele tari, nemaiauzite, inserîndu-le în scene palpitante, în trenuri lungi ce bat traversele senzaţionalului, egal, neîntrerupt..."; şi încă: „romanul e o colecţie de erori şi bazaconii... Caută exotismele, înfăţişează peisaje asiate, vegetaţii suculente, monştrii, aberaţii, viaţa imediată le absoarbe cu sete". La rîndu-i, Despina sfătuieşte că George trebuie să-şi învingă dezgustul pentru violenţă, să nu evite scenele „tari", fiindcă „aşa cere genul". George e de acord („ea are dreptate că violenţa — bine temperată, nici vorbă! — trebuie să-şi afle locul în roman"), — mai ales că „realitatea e mai dură şi mai colorată decît orice fantezie", absurdul ei „trebuie înregistrat". Dar cum? Arta romancierului pare o însuşire la îndemînă: femeia de serviciu, povestind necazurile ei mărunte cu un soţ beţiv pare a deţine secretul „meseriei" mai bine decît mulţi profesionişti. Ca să reţină esenţialul,

arta taie, fragmentează, e „artificiu", nu concurenţă a stării civile; „specie a posibilului", romanul inseriază mai degrabă dorinţele decît faptele reale, în el totul e anecdotă variabilă, modùl combinatoriu, aleatoriu: „romanul e un domeniu al libertăţii depline. Nicăieri nu te simţi mai confortabil ca în paginile lui". Aparent, cartea aminteşte aşadar *Falsificatorii* lui Gide, construcţia epică fiind secondată de „jurnalul romancierului; în fapt, însă, e vorba de altceva: Mircea Horia Simionescu discreditează şi distruge ficţiunea pe măsură ce o construieşte. „Romanul" lui George nu e decît faţa ascunsă a psihismului creatorului, modul cum acesta, mixînd fragmente trăite sau auzite, cu altele imaginate, bovarice, deşeuri ale dorinţelor refulate, e pîndit de „nesfîrşitele primejdii" ale căderii în clişeul livresc, desuet. Formula „romanului aleatoriu", pentru care optează Pelimon, nu suprimă aşadar dilema raportului dintre realitate şi romanesc: de o parte, desfacerea de coerciţii („ficţiunea n-are decît cîteva izolate întîlniri cu realitatea") acordă naratorului o falsă libertate; de alta, realitatea însăşi e „dublă" şi „duplicitară" („însăşi istoria circulă pe două benzi, ca automobilele"); curgerea ei nu poate fi „fixată". Trecutul însuşi apare nesigur, relativizat de perspectiva subiectivă. Unii nu sînt dispuşi să-l retrăiască („dincolo de ieri se întinde domeniul liniştitor al poveştii"), alţii ar vrea — din pricini diverse — să-l „corecteze", supunînd „povestea" deformării avantajoase. Dar ceea ce amplifică starea de emergenţă e că întîmplările imaginate pot fi uneori regăsite în viaţă: George întîlneşte cu stupefacţie şi spaimă propriile lui personaje, pe care le crezuse în întregime inventate. Dacă realitatea furnizează datele ficţiunii „realiste", nu cumva, la rîndul ei, ficţiunea generează şi ea... realitate? Răsturnarea raportului tradiţional e una dintre problemele deschise ale convenţiei romaneşti. Dezvoltată în marginea planurilor epice, această poetică a romanului, semnalîndu-i servituţile şi riscurile, se verifică în practica scrisului, în capitolele ce ţin de „romanul" lui George Pelimon. De data aceasta „primejdia" îl priveşte pe cititorul tentat să ia în serios nivelul parodic al textului. Autorul cumulează aici marile lui virtuţi de umorist, pastişînd cu afectarea seriosului structuri, locuri comune, clişee, motive recurente ale epicii tradiţionale sau fals-moderne. O serie de topoi din romanul actual sînt

Scanned with OKEN Scanner

re-compuşi dintr-o perspectivă ironică : „ancheta“ justiţiară, postura hamletiană, răzbunarea crimei/injustiţiei, modalităţile fantasticului, peripeţia eroică, aventura pasională (femeia visată, fatală etc.), călătoria, imaginea snobă, recompusă cu ghidul turistic în faţă, a Occidentului ş.a.m.d. Stilul romanului popular, senzaţional, negru, melo, al „ciné-romanului“ vizează nu puţine modele recognoscibile din puternica industrie a romanului de „consum“, a aşa-zisei Unterhaltungliteratur aruncată generos în ultimii ani pe piaţa literară. Unele simetrii amintesc chiar procedee ilustre, degradate la nivelul clişeului : recompunerea unui personaj absent din lectura scrisorilor lui (căpitanul Clement Pelimon-Ladima) ; alunecarea straturilor sociale prinsă în simbolul talciocului (de mobile, covoare etc. în *Scrinul negru*, de maşini străine în memorabilul final din *Nesfîrşitele primejdii*). Unei poetici a romanului îi urmează aşadar luarea în răspăr a retoricii lui, acea „excelentă şcoală de croitorie“ de mult vizată sarcastic de Caragiale. Spiritul acestuia prezidează dealtfel pastişa stilistică, în scenele languroase, în cele „tari“, de erotism, exotism, senzaţional ori în detectarea disimulată a snobismului convenţiilor şi comentariului : „— De ce nu-ţi place Rousseau-Vameşul ?“ îşi întreabă exabrupto George iubita. Şi tot el o anunţă că îşi petrece multe seri „conversînd cu Saint-Exupéry“, sau îi citeşte — avertizator — o scenă din Lampedusa, citează pe d'Annunzio, pe Stendhal, pe Camil Petrescu, fără să uite a compara silueta Helgăi cu femeia în capot galben a lui Pallady, umerii ei i-l amintesc pe Ingres, privirea — pe aceea a madonelor lui Fra Angelico ş.a.m.d. Dar comedia limbajului se dezlănţuie pe faţă în capitolele consacrate „lumii“, unde invitaţii casei Predoleanu dialoghează în jurul mesei abundente : „*vă confiez* că am o foame de lup“ ; „*anvizajez* că sînt naturale“ (icrele negre, n.n.) ; „ia ceva, dragă, n-o ţine *în espectativă* pe distinsa doamnă... *Preferă mai bine* răciturile“ ; „nu *bruia* lumea să mănînce, domnu'“ ; „cadenţa vieţii mele a fost *alegră*“ ; „nu vorbesc de chestia asta fără să mă *nervozez*“ ; iar cînd peste vocile întretăiate amfitrionul declanşează zgomotoasa instalaţie muzicală electronică, soaţa îl admonestează : „Tocmai acum dăduşi tare *măgăoaia !*“. Onomastica suav-primitivă a personajelor, raportabilă la procedeele prozei româneşti de la mijlocul vea-

cului trecut *, posibila apropiere a unui nivel al cărţii de structura *Misterelor de Bucureşti*, cît şi filigranul, caragialean al altor pagini, nu vor oare să ne prevină că, la un alt nivel al evoluţiei, dar aflată tot într-o răscruce istorică de răsturnări sociale, proza noastră epică înfruntă analog similare „primejdii" ale unui proces de creştere ? În corul jubilativ al criticii care discută cu o bună doză de optimism despre succesul romanului de azi, comparat cu ecloziunea interbelică, Mircea Horia Simionescu îşi asumă cu o simulată candoare, într-un roman cervantesc al „romanelor", rolul de *trouble-fête*. **

---

* Cît şi „coincidenţa" dintre numele eroului şi unul din „minorii" literatori din faza incipientă a romanului nostru, complet ignoratul — azi — Pelimon...

** De aceea, am utilizat termenul de „emergenţă" — aici — în dubla sa conotaţie : rid'care, înălţare (fr. *émergence*), dar şi primejdie, stare de urgenţă (engl. *emergency*).

Scanned with OKEN Scanner

MICROMITOLOGIA PUTERII

Găsesc în *Rătăcirea din Stoborăni* a lui Spiridon Popescu (1864—1925), modest prozator din raza *Vieţii româneşti*, o interesantă tratare a unui aspect al mitologiei puterii. Nuvela a fost apropiată de *Răscoala* lui Liviu Rebreanu (Cf. G. Călinescu, *Istoria...*, p. 592), ca un posibil model anticipativ, cu similitudini de situaţii şi observaţii psihologice în comportamentul individual al răsculaţilor. Numai că acolo unde nuvelistul vedea o dereglare de la morala „sănătoasă", arhaic-rurală, implicit o revenire posibilă la obedienţa raporturilor „normale", Rebreanu scrutează incompatibilitatea structurală între universul ţărănesc şi cel al claselor posedante, conflictul de mentalităţi rurale/citadine şi explozia unui fond ancestral de revoltă, deplin motivat. Dacă în reacţiile unor personaje putem întîlni unele prefigurări din *Răscoala*, viziunea de ansamblu, timbrul relatării epice şi aerul carnavalesc al episoadelor nuvelei separă cele două opere în mod tranşant. Mai cu seamă în derularea epică finală, violenţa sălbatecă a represiunii, divergenţa opticii celor doi scriitori apare cu evidenţă, căci dacă unul se menţine în registrul ironic-grotesc, celălalt nu ezită să dezvăluie caracterul profund patetic şi tragic-eroic al ultimului act al răscoalelor. Dar ceea ce ne interesează aci nu e, în fond, justeţea (sau nu) a punctului de vedere călinescian, ci relevarea unor sensuri legate de însuşi titlul prozei lui Spiridon Popescu. Ironia subtextuală a naratorului urmăreşte în secvenţele „cronicii" satului Stoborăni un me-

canism sociopsihologic care a scăpat comentatorilor : înverşunarea sătenilor împotriva insemnelor proprietăţii şi autorităţii, cu incapacitatea evidentă de a măsura dimensiunea reală a conflictului. Între simbolurile cu care se răfuieşte, aici, predispoziţia magică a răsculaţilor, *telefonul* ni se pare a fi cu deosebire revelator pentru tehnica şi intuiţiile psihologice ale nuvelistului. Încă de la începutul acţiunii, la cîrciuma lui Brânză, primarul Cârţă îşi surprinde consătenii înfierbîntaţi de vestea apropierii „revoluţiei" (fantasmă personificată) cu „porunca de la stăpînire" de a închide localurile de petrecere. Ordinul a fost rostit prin mijlocirea modernului, atunci, aparat : „— Ţi-a spus, zău, una ca asta ?! — La telefon. Allo ! Primarul ? — primarul. Ascultă primarule ! Te fac răspunzător dacă se adună oamenii la un loc ori stau prin crîşme (...) La cel mai mic semn să-mi raportaţi ! — Înţăles". Autoritatea are deci posibilitatea să ordone şi să controleze starea lucrurilor de la distanţă, prin *telefon*, iar acesta nu e — în imaginaţia primitivă — un simplu instrument, ci simbolul autorităţii însăşi ; cine posedă telefonul, cine are acces la el, deţine *autoritatea* şi *controlul* asupra situaţiei, încît, împotriva evidenţei (agitaţia crescîndă), „de cîte ori sbîrnîie telefonul" notarul „da mereu răspunsul că-i bine în sat şi că nu-i nici un semn de turburare. Şeful garnizoanei îi spune notarului că-i bucluc şi că-i bine să spuie drept ; notarul însă *ştie că n-are să fie nimic...*" etc. (subl. ns.). Cel ce deţine aparatul, la un cap al firului, *ştie* deci că atîta timp cît îl poate folosi el are şi autoritatea deplin asigurată. Cînd sătenii răzvrătiţi îl aduc pe Durmale (administratorul) la primărie ca să-i smulgă semnătura interimară, în numele arendaşului fugit, de renunţare la posesiunea moşiei, ceremonialul e întrerupt de „zbîrnîitul telefonului". Vătăjelul „pune un urechier la ureche", pe celălalt îl apucă autoritar unul din capii răzmeriţei : „— Allo ! allo, Stoborăni ! — Aici Stoborăni ! răspunde vătăjelul. — Cine-i la aparat ? întreabă prefectul. — Eu sunt ! — Primarul ? — Primarul. — Linişte ? — ? — Linişte-n sat ? — Linişte ! răspunde vătăjelul, cînd vede cuţitul lui Stanciu ridicat asupra lui." Autoritatea e acum împărţită : la un „urechier" vătăjelul se prezintă drept primarul satului, fără nici o ezitare ; dar la celălalt el e de pe acum *controlat* de exponentul „rătăcirii" şi ţinut sub straşnică ame-

Scanned with OKEN Scanner

ninţare să asigure pe prefect că totul e în ordine. Autoritatea *reală*, a statului (prefectul), devine deci o falsă autoritate (sau o jumătate de autoritate) fiindcă la celălalt capăt al firului două receptoare sînt împărţite între a) exponentul cel mai modest al autorităţii de stat (vătăjelul) tentat, din clipa cînd pune mîna pe „urechier", să mistifice realitatea, dîndu-se drept exponentul major al autorităţii comunale (primarul) şi b) exponentul răzmeriţei, cel ce deţine momentan — şi cu argumente contondente — autoritatea reală. Prin intermediul *telefonului*, aşadar, raporturile se inversează şi realitatea poate fi mistificată fără primejdia contrazicerii. Totuşi, aparatul diabolic implică prin prezenţa sa însăşi o neprevăzută posibilitate de *control* asupra realităţii : cînd, în scena secventă, ţăranii adunaţi la primărie vor să distrugă hîrtiile oficiale (contracte, învoieli), ele însele simboluri ale vechilor relaţii de proprietate, unul dintre ei arată, speriat deodată, spre telefon. „Aşa-i ! aşa-i ! telefonul ! răspund cu toţii dumerindu-se unde bate Căciulă." Telefonul le „poate face bucluc", şi unul dintre cei prezenţi, Mohor, o ştie mai bine ca toţi, fiindcă într-o împrejurare mai veche, pe cînd era de *strajă* şi notarul i-a îngăduit să ia şi el odată „urechierul", s-a convins că „telefonul e lucru drăcesc" : el nu e numai „pentru purtat vorba", ci şi pentru *văzut*. „M-a văzut ! — Ce spui, bre ?! — Pe crucea mea !... asta mi-i crucea (...) — Cum te-a văzut ? (...) — Apoi, n-ai auzit ?... cum am pus pustia ceea la ureche... a şi strigat : «La loc, Mohor !»" Aşadar, *telefonul* poate şi observa de la distanţă, poate ţine sub observaţie mai bine zis, precum viitoarele „camere" sau fantasticul „ochi magic" al lui Orwell din *1984*... Pentru a preîntîmpina orice surpriză, Mohor îşi face deci drum prin mulţimea de la primărie „să răguleze, cum ştie el mai bine, telefonul", „să nu le vină cumva în gînd celor de la Galaţi *să se uite* (subl. ns.) în primăria din Stoborăni... tocmai acum cînd li-i lumea mai dragă !" El scoate bateriile electrice din cutie, le pune alături, fără a observa însă şi firele ce continuau să-i lege de „fosta" autoritate : „— Buuun ! — face Căciulă uşurat, după ce şi-a luat «grija Galaţului». — Acuma, oameni buni, se chiamă că suntem numai noi singuri în legea noastră. Se chiamă că n-o să mai ştie nimeni..." Mai mult : părăsind primăria, după conciliabulele legate de catastifele cu soco-

teli, învoieli şi datorii, Mohor închide încăperea cu telefonul, luîndu-şi o dată cu cheia şi „grija Galaţului", adică a unei posibile supravegheri. Suspendarea telefonului echivalează cu o suprimare a *ordinii*, a *autorităţii* de stat în ultimă instanţă, cu propunerea unei alte ordini. Invers, cînd sătenii ajung la concluzia că pămînturile luate în posesie trebuiau totuşi împărţite şi hotărnicite, ei revin la primărie, se reîntorc la *telefon*, cu intenţia de a cere prefectului să le trimită un inginer hotarnic pentru măsurătorile necesare. „Repunerea" în funcţiune a telefonului, pentru dialogul cu prefectul, semnifică o nouă conştiinţă a autorităţii nedezminţite a celui ce, luînd în stăpînire aparatul, la un capăt al său, poate comanda celui de la capătul opus. Mohor, investit să poarte dialogul, e prin acest fapt însuşi investit cu calitatea de „prefect" al Stoborănilor, deci egalul necontestat al celui de la Galaţi. Trei sate, Stoborănii, Chiţcanii şi Sorenii decid : „Mohor să vorbească la telefon !", formulă echivalentă cu un decret de numire, care risipeşte din conştiinţa personajelor anterioara „grijă a Galaţului". Dialogul dintre cei doi „prefecţi" e de o ingenuitate plină de savoare : „— Allo, prefectura ! — Aici prefectura ! — Cine-i la prefectură ? — Directorul prefecturii. — Care ţine locul prefectului ? — Da. — Ce umbli, domnule, cu ajutorul prefectului ? — strigă Mohor supărat. — Mă rog, pe cine doriţi ? — Prefectul în persoană ! — Apoi nu-i în Galaţi !... — Da' unde-i ? — Îi dus la Independenţa ! — Cheamă *Ipidenţa !* (..) — *Ipidenţa-i* acolo ? — Aici Independenţa. — Aici Stoborănii ! — Cu cine avem onoare ? — Da' acolo cine-i ? — Prefectul de judeţ. — Mă recomand, Ghiţă Mohor, prefectul de Stoborăni — face Mohor răţoindu-se înaintea telefonului, ca s-arăte mai grozav." În virtutea convingerii că telefonul poate să şi *vadă*, personajul se comportă deci în timpul conversaţiei cu gestica şi mimica celui *văzut*, „privirea" celuilalt fiind *ipso facto* echivalentă cu o recunoaştere a autorităţii egale. Ceea ce îi şi îngăduie lui Mohor să dea discursului o turnură amicală, de la egal la egal, urcînd apoi la tonul de autoritate superioară : „Ascultă, prefectule !... dacă eşti prefect, să te scoli mai dimineaţă ! că eu de cînd m-am sculat ?! Şi să mai laşi cafeaua cu lapte la o parte şi să vii numaidecît la Stoborăni ; mînidimineaţă să fii aici. — Am înţeles, domnule Bujor — răspunde prefectul, care

Scanned with OKEN Scanner

auzea prin telefon «Bujor» în loc de «Mohor». — Ascultă încă ceva, prefectule !... — Ascult, domnule Bujor ! spuneţi ! ... — S-aduci numaidecît inginerul ! — Da' ce vă trebuie inginer, domnule Bujor ? — Cum, ce ne trebuie ! face Mohor înciudat. Să-mpărţim moşiile pe care le-am luat !... Aşteptăm pînă-n prînzul cel mare ; de nu vii, vin eu cu oamenii mei la Galaţi, şi-atunci îi mai rău !... — Fiţi pe pace, domnule Bujor, că vin negreşit mînidimineaţă cu inginerul. — Aşa te-nvaţă, prefectule ! Scoală-te mai dimineaţă şi mai lasă cafeaua cu lapte — face Mohor, mustrînd din nou, de rîndul acesta mai blajin, pe prefect. — Allo, Stoborănii ! strigă prefectura, care ascultase la telefon vorba celor doi prefecţi. — Ce vrai ? întreabă Mohor, cînd aude altă voce prin telefon. — Dumneata eşti, domnule Ghiţă ? Aici îs eu, arendaşul... — Aaa !... îmi pare bine ! îmi pare bine !, face Mohor, închinîndu-se, în bătae de joc, înaintea telefonului" şi dă, în continuare, asigurări fostului stăpîn că „acasă" toate sînt în perfectă ordine, apoi, trîntind telefonul la loc, declară sătenilor : „Am vorbit cu prefectul şi i-am hotărît să vie cu inginerul. Să ştiţi că eu sunt prefect de-acum înainte. Cellalt vine mîni cu inginerul, noi tragem moşia, apoi de poimîne iau în primire prefectura." Bineînţeles, „cellalt" avea să vină nu cu inginerul hotarnic, ci cu armata care pune capăt „rătăcirii". Fiindcă se luminează acum, credem, sensul ambiguu al titlului nuvelei, explicat exclusiv prin raţiunea ideologică (poporanistă) a evenimentului, cînd el are şi un subtext psihologic, vizînd o tulburare de conştiinţă. Surprinzător, modestul Spiridon Popescu descrie în nuvela sa un caz tipic de ceea ce psihiatrii numesc „coprofenie telefonică", ale cărei forme subclinice pot fi detectate la unele comunităţi (subiecţi) pe calea „aculturaţiei". Sondînd un fond sufletesc rudimentar, autorul descoperă echivalenţa între *telefon* (cec, contract, document scris) şi ideea de *putere* (autoritate). Investit cu forţe misterioase, telefonul conferă celui ce-l manipulează capacitatea quasi-nelimitată de a obţine tot felul de lucruri. În mentalitatea primitivă, folosirea instrumentului deschide deci un acces la putere, observat anterior la cei ce-l pot folosi nestînjeniţi : stăpînii, servitorii lor, straja de noapte etc. E vorba de o interacţiune primejdioasă cu simbolurile lumii moderne, în condiţiile înapoierii, cînd subiectul crede că poa-

Scanned with OKEN Scanner

te *acţiona* la distanţă cu instrumentul-simbol, asemenea unui obiect, sau formule magice (Cf. B.G. Burton-Bradley, *Le choc de la vie moderne en Papouasie-Nouvelle-Guinée*). Dar însăşi „puterea "astfel dobîndită are un caracter malefic şi pervers (asemenea instrumentului de care s-a folosit), întorcîndu-se împotriva celui ispitit s-o provoace. De aici şi formele îmbolnăvirii psihice, semnificaţia, la autorul nostru a „rătăcirii".

Scanned with OKEN Scanner

DIALECTICA NIVELELOR

Totul să fie lămurit definitiv cu privire la romanul interbelic ? Aparent, lucrurile aşa stau. Clasicizarea marilor creatori a devenit o realitate istorico-literară. Feudele, bine delimitate, înscriu în harta epocii cîteva monumente venerabile, de nimeni contestate. Dar ele apar în acelaşi timp ca nişte insule a căror izolare ar trebui să ne intrige. S-a pierdut în bună măsură incitaţia critică a re-lecturii (re-descoperirii) atît de vie în anii 50—60. Pietatea e uneori doar o altă formă a relegării. Nimeni nu pune la îndoială relieful capodoperelor ; interesul comentariului modern pare să fi scăzut totuşi. *Ion*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Patul lui Procust*, *Concert din muzică de Bach* sau *Drumul ascuns* încep să aibă soarta *Ciocoilor* lui Filimon : marchează o dată istorică, o valoare clasată. Recent, un critic observa că reeditarea *Operelor* lui Rebreanu, aproape încheiată în aria creaţiilor romaneşti, s-a desfăşurat într-o indiferenţă (critică) cvasi-generală : comentariile au fost sporadice, anemice, întîmplătoare[1]. Sub presiunea producţiei contemporane, cronicarii nu mai au răgazul necesar pentru cîte o privire îndărăt. Respiraţia criticii e scurtă, sufocată de ideea că asistăm la o nouă epocă de înflorire a romanului. În principiu, momentul e raportat la deceniul al patrulea, dar mai mult cantitativ sau ca explozie — analogă — a individualităţilor şi unor noi structuri. Legăturile posibile nu se stabilesc însă, apropierile vizează mai frecvent zone străine de experienţă (contactul cu romanul american, spre pildă) creînd impresia unei rup-

Scanned with OKEN Scanner

turi de o tradiție revendicată altfel clamoros Dacă entuziasmul nostru nu e pripit și realmente trăim o fericită zodie a romanului, o analiză fenomenologică, comparativă, a celor două stadii invocate mi s-ar părea obligatorie. Or, imaginea noastră asupra termenului referențial (etapa interbelică) e încă aproximativă, de fotografie voalată, mișcată, cu unele pete albe, conture șterse, suprapuneri. Recunoaștem în romancierii dintre 1918—1944 un „album de familie", o ascendență acceptată cu orgoliu sau numai sentimental. Ea poate fi tiranică, duioasă ori desuetă. Absența unor monografii special consacrate romanelor lui Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu nu e oare simptomatică ? Gib. Mihăiescu e socotit unul din cei mai originali romancieri — numai că cea mai bună carte a sa nu circulă. Se publică documente [2], nu și textul romanului. Asupra „cronicii veacului XX" a lui Cezar Petrescu, sentința călinesciană rămîne fără recurs. Nu sînt semne de interes deosebit nici pentru revizuirea cazului Stere ; *În preajma revoluției* figurează însă în istoriile literare cu destule elogii. În schimb, dacă circulă, romanele lui Ionel Teodoreanu, Tudor Arghezi, Felix Aderca etc. faptul nu subînțelege și o resituare critică în funcție de gustul posterității. Un roman postum al lui V. Papilian (*Chinuiții nemuririi*) sau relansarea — după ce trecuseră neobservate, în seria „scrierilor " — a unor opere atît de diverse-moderne ca *Balaurul*, *Cartea nunții*, *Capra neagră*, n-au trezit nici un ecou. Singurul roman care, am putea zice, a făcut epocă (reeditat, comentat cu stăruință) a fost *Adela*. Mult mai moderne, romanele lui Anton Holban sau E. Lovinescu n-au întrunit aceleași sufragii. Supralicitat ca dramaturg, Mihail Sebastian e un romancier „uitat". Zonele de descoperit nu lipsesc, dealtfel : Mircea Eliade, în primul rînd. O geografie interesantă s-ar întregi prin *Adorata* lui Romulus Dianu, *Surorile Veniamin* de Sergiu Dan, *Războiul micului Tristan* de Mircea Gesticone sau, din opera inegală a altui autor complet ignorat, Mircea Streinul, *Drama casei Timotei*. S-a observat însă că reeditarea nu însemnează totodată și asimilare critică a unei experiențe, încorporare a nivelelor „abandonate", modificare a opticii. Dezideratul unei colecții care să cuprindă toate romanele semnificative din prima jumătate a veacului XX românesc, oricît de frumos, n-ar depăși sensul unui act de cultură. Dincolo de viziunea statică

Scanned with OKEN Scanner

a unui posibil „muzeu al romanului" (deocamdată într-o, virtuală şi ea, istorie literară), întrezărim intervenţia ordonatoare a criticii. Inventarierea poate conduce spre stabilirea unei tipologii a romanului interbelic ; ea se cere extinsă către dialectica stimulilor şi „modelului". În ultimele decenii am re-descoperit de mai multe ori romanul interbelic. La început, fenomenul a fost încetinit, îngreunat de felurite obstacole, între care trebuie enumerată şi asimilarea timorată a conceptului de „realism" (apoi „realism modern"). Înţelegerea lui restrictivă a limitat o vreme paradigma la romanele sadoveniene, la *Ion*, *Pădurea...* şi *Răscoala* ale lui Liviu Rebreanu, la *Intunecare* de Cezar Petrescu. Prin breşa creată de apariţia romanelor lui G. Călinescu s-a putut vorbi apoi la dimensiunile lor reale, şi de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, în funcţie de care a fost integrată şi modalitatea analitică citadină. A trebuit totuşi să depăşim etapa acceptării cu „rezerve" (= „naturalism", „psihologism" ş.a.) pentru consolidarea definitivă a autorităţii marilor creatori ai romanului modern românesc. Prin ei s-a extins apoi interesul pentru „noua generaţie", a mai tinerilor emuli camilpetrescieni. Imaginea epocii, astfel fixată, îşi refăcea conturele stabilite deja de G. Călinescu în celebra sa *Istorie...* Dar din perspectiva prezentului — a cărui evoluţie se accelerează din anii '60 — fizionomia aceasta confinată încetează să mai exercite vechea atracţie. O neconcordanţă se stabileşte curînd, între optica criticii (rămasă în stadiul anterior) şi mutaţiile mult mai diversificate şi mai rapide ale prozei (*id est*, romanului). Cu alte cuvinte, ceea ce critica înregistra superficial (sau ignora) din tabloul romanului interbelic, acţiona latent — sau insidios — în cîmpul experienţelor. Ridicaţi în pantheonul altă dată refuzat, noii „clasici" (Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu) nu mai au aceeaşi forţă de absorbţie. Un nivel „secundar" e recuperat tacit : al romanului-cronică, de tip Cezar Petrescu, cu accentul pe fabulaţie, senzaţional, element „negru", „popular" şi o schematizare a psihologiilor ; altul, al mediilor marginale (proletare, suburbane, de mahala) cu pitorescul tipologic şi de limbaj, comportamentism, estompare a psihologicului, aură erotico-lirică (în prelungirea unui „model" G. M. Zamfirescu). Inversînd deci punctul de observaţie, înţelegem una din cauzele „izolării" în care

se află de un timp încoace romancierii „clasicizați" ai deceniilor trei și patru, și modul cum tiparele romanului actual impun orientarea spre straturi subiacente.

O prevalență a nivelelor ignorate de critică se poate înregistra și în cazul prozei subiective: ultimul deceniu cunoaște un reviriment al acelor „Ichromane" care reintegrează naratorul ca personaj purtător simultan al „privirii" și al „discursului", povestindu-se pe sine așa cum *se* vede și evocînd lumea cum *o* vede [3]. Ele readuc interesul (poate chiar moda) efectului de convergență al narațiunii la persoana I-a, o „unitate narcisiacă" a discursului amestecînd lirismul, ficțiunea, eseul și autobiografia, uneori sub regimul unei „complicități ironice" de tip gidean [4]. Apelînd la structurile „jurnalului", „monologului interior" etc., dar și la forme aleatorii de contaminare a memoriei cu imaginarul [5], autodiegeza de tip „narativ-actorial" pune în centrul planului de percepție optica eului-actor, care determină și dimensiunile planului temporal și ale celui spațial: prezentul real (sau iluzoriu, la timpurile trecutului), ordinea, durata, suspendarea „omniprezenței" etc. [6] Modelul aparent, în epoca interbelică, rămîne Camil Petrescu. Confruntat cu ultimul val de romancieri subiectivi, el nu e totuși decît un precursor; o translație evidentă s-a produs spre nivelul secund de experiență, acela ilustrat de Anton Holban sau Mircea Eliade („romanul indirect"). Dar analiza mai atentă a unor romane actuale conduce spre descoperirea unui al treilea nivel latent în ultima fază de creștere a prozei interbelice. O relație funcțională devine astfel posibilă, explicînd eludarea modelului camilpetrescian („clasicizat") și chiar a stadiului intermediar, ilustrat de Anton Holban. Noile forme își revendică modelul virtual în romanele lui Octav Șuluțiu (*Ambigen*, 1935, *Mîntuire*, 1943), Const. Fîntîneru (*Interior*, 1932), Teodor Scorțescu (*Concina prădată*, 1939), Eugen Bălan (*Într-o duminică de august*, 1941) sau Ovidiu Constantinescu (*Sfîrșit de spectacol*, 1942) [7]. Ceea ce au comun acești romancieri pe nedrept uitați e psihologia „incertă", vitalitatea anxioasă, pasiunea analitică împinsă pînă la „viciu" (Eugen Bălan), trăită ca „voluptate sterilă, ciudat dizolvantă, anihilantă" (Oct. Șuluțiu) sau ca plăcere de a rătăci „în regiuni ale vieții neumblate încă" (G. Fîntîneru). Naratorul e invariabil un solitar, posedat de o dublă demonie:

Scanned with OKEN Scanner

autoscopică, a drumului dificil spre sine, și a contemplării lumii ca „spectacol" cu măști sau cu figuri de ceară. Tentația ludică e prezentă în ambele ipostaze : eroul din *Interior* se autodefinește drept „o parodie de demon", un Arlechin, și ce altceva caracterizează comportamentul lui Di, protagonistul din *Ambigen* ? Aceeași montare și de-montare a unui „panoptic" formează materia epică și în *Concina prădată*, *Într-o duminică de august* sau în *Sfîrșit de spectacol*. „Sînt momente în viața noastră pe care le trăim dinafară, ca și cînd am asista la un spectacol unde rămînem să vedem și ultimul act din simplă curiozitate intelectuală, pentru a verifica virtuozitatea autorului de a prelungi un crîmpei de viață chiar după ce drama este consumată și resorturile sînt frînte", observă „naratorul" lui Eugen Bălan, ilustrînd și optica „marionetelor" din romanul lui Ovidiu Constantinescu, și drama asumării unei culpe străine, din *Mîntuire*. Procedarea anticipează atît „plăcerea ușor morbidă" a unei autoetalări „sordide" astfel numită de Louis-René des Forêts în *Le Bavard* (care e din 1946), cît și demersul, mult mai tîrziu, al lui Claude Simon („à la différence d'une chronique où les faits sont relatés au four et à mesure de leur deroulement, l'auteur entreprend moins de raconter une histoire, que de décrire *l'empreinte laissée par elle dans une mémoire et une sensibilité*", s.n.), adică ceea ce Jean Rousset numea „eclipsa *eului*". Narcis și Arlechin trăind solidar o experiență ; sau aventura imaginară a spiritului, erosului, cotidianului „malefic", a unei exterorități percepute dramatic (în *Sfîrșit de spectacol* și *Mîntuire*), căci „banalul nu este el o aventură a cotidianului ?" se întreabă personajul lui Șuluțiu. Observația mișcărilor intime e pusă fie sub regimul analizei directe, de inspirație papiniană (*Un uomo finito* e probabil romanul cu cea mai mare priză), fie sub unghiul acelui „comme si je me voyais" propus ulterior de Pinget. De unde și motivul recurent al *oglinzii*, în care se desfășoară, răsfrînt, aproape „străin", spectacolul din *Concina prădată* sau *Într-o duminică de august*. În toate cazurile însă autodiegeza se justifică prin ceea ce Octav Șuluțiu sublinia în postfața la *Ambigen* : „mă interesa în acest roman analiza pe care și-o face eroul sie însuși", „a crea un tip care e conștient de sine și care suferă pentru aceasta". Motivația persoanei I-a

nu se mai susţine însă în momentul cînd protagonistul nu reuşeşte să se înţeleagă pe sine, conştiinţă „opacă", tîrîtă în hăţişul maleficului, inextricabilului, absurdului. Ceea ce îl obligă pe narator să treacă naraţiunea la persoana a III-a, clasică [8], aşa cum se întîmplă cu Şuluţiu însuşi în *Mîntuire*. Dar şi în alte cazuri (*Sfîrşit de spectacol*, spre pildă) se insinuează senzaţia unei „fraude" provocate de autodiegeză, certitudine naivă şi fragilă a unui „ego" garant numai aparent al „realităţii", generînd acele „raporturi ambigue între cititor şi autor" semnalate de Maurice Blanchot în *La Parole vaine*, postfaţă la romanul lui Des Forêts. Lucrurile au fost intuite, în parte, şi de Octav Şuluţiu în spiritualul *Paragraf pentru o eventuală istorie a gîndirii româneşti*, autojustificare şi pledoarie la o carte de „scandal" : *Ambigen*. Romanele amintite puteau în adevăr să şocheze, în momentul apariţiei. Ironia, violenţa situaţiilor sau reflecţiilor, lipsa de pudoare a autoscopiei, mizantropia, uneori „greaţa" existenţială (în forme sartreiene anticipative ori înrudite), senzaţia acută a solitudinii şi alienării sînt puse în evidenţă cu o cruzime lucidă. Erotismul agresiv ia şi el cînd formele unui amabil libertinaj al unei mode „retro" gen secolul al XVIII-lea (al cărui cult e de sursă mateină), cînd pe acelea de sondaj al sordidului, aberantului, „refugiului", al căror model poate fi identificat în romanul lui D. H. Lawrence, de largă circulaţie în epocă. Dar percepţia lumii şi eului rămîne în majoritatea cazurilor ironică, salvînd pînă şi în *Ambigen* analiza intimă de „pornografie". Arlechinul cu zîmbet dureros e umbra nedespărţită a confesiunii. Ceea ce realizează cu siguranţă aceste romane e subversiunea formelor, distrugerea — mult peste artificiul experimentului camilpetrescian — a discursului tradiţional. Experienţă întreruptă în prima fază a romanului contemporan, reluată abia în deceniul şapte, odată cu apariţia unor prozatori tineri ce introduc forme narative crezute „noi", sau de inspiraţie străină. Or, ele se raportează la acest nivel „uitat" al romanului interbelic, ai cărui promotori au dispărut prematur de pe scena literară sau ale căror experienţe n-au mai fost reţinute de critică, în precipitarea evenimentelor istorice şi politice ale războiului şi anilor imediat următori. O recuperare critică a nivelelor poate identifica în *Concina prădată* o anticipare (mai apropiată decît *Craii*...

Scanned with OKEN Scanner

lui Mateiu Caragiale) a evoluţiei lui Fănuş Neagu din *Frumoşii nebuni...*; sau restabileşte o relaţie istorico-literară „pierdută", între Octav Şuluţiu, Eugen Bălan, Ovidiu Constantinescu şi proza lui Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda sau Mihai Giugariu, Mircea Săndulescu ş.a. Romane ale „provinciei", în majoritate, *Concina...*, *Într-o duminică...*, *Mîntuire* etc. nu au totuşi prea multe elemente comune cu atmosfera „locului unde nu se întîmplă nimic" sau a „tîrgurilor unde se moare". Dimpotrivă, un exces de vitalitate înlocuieşte cloroza şi plictisul, iar neliniştea conştiinţelor interzice platitudinea. O exacerbare a instinctelor şi „aventurii" banalului cotidian prevesteşte nu numai conturele eroilor lui N. Breban, dar şi exaltarea unei „mitologii a Provinciei", din *Buna-Vestire*.

---

1. Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei*, Buc., Ed. Albatros, 1978, p. 13.
2. Al. Andriescu, *Investigaţii în laboratorul romanului „Rusoaica"*, în *Manuscriptum*, 3, 1978, pp. 113—119.
3. Jean Rousset, *Narcisse romancier*, Essai sur la première personne dans le roman, Paris, Ed. José Corti, 1973, p. 31.
4. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 187.
5. Jean Rousset, *op. cit.*, cap. *Le statut du narrateur.*
6. Cf. Jaap Lintvelt, *Modèle discursif du récit encadré*, în *Poétique*, 35, sept. 1978, pp. 352—366.
7. G. Călinescu vorbeşte în treacăt despre unele din aceste romane. Discuţia e reluată, la nivelul strict al istoriei literare, de Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, I şi III) şi Al. Piru (*Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*).
8. Jean Rousset în *op. cit.*: „Mais qu'en serait-il pour un romancier qui poserait, au contraire, des personnages opaques à eux-mêmes, des êtres qui se sentent mais se sentent confusément? (...) Le romancier de la conscience obscure sera-t-il alors rejeté vers la troisième personne? Ou vers la technique mixte de la *Princesse de Clèves*?"

CĂLĂTORIA INIȚIATICĂ

1. Iată un scriitor (de fapt, înainte de toate, un artist: arhitect, pictor) a cărui readucere în actualitate este un act de justiție postumă. G. M. Cantacuzino (n. 1899 la Viena — m. 1960 la Iași) era fiul lui N. B. Cantacuzino, ambasador al României în mai multe capitale europene, o vreme secretar general în Ministerul de Externe, autor de interesante memorii (*Amintirile unui diplomat român*, redactate întîi în franceză, apărute cu o elogioasă prefață a lui N. Iorga; versiunea românească e din 1945). Prin sînge ori prin alianță, arhitectul-scriitor se înrudea cu domnitorul Barbu Știrbey, Martha Bibescu, Anna de Noailles-Brâncoveanu, Theodor Pallady, Puvis de Chavannes, Théodore Chassériau ș.a. Studiile și le desăvîrșește la Ecole nationale des Beaux Arts din Paris, legînd în acea perioadă strînse prietenii cu Ion Jalea, Catul Bogdan, Horia Creangă, Al. Rosetti și lansîndu-se, încă înaintea obținerii diplomei (1929), în mediul arhitectural de acasă, prin lucrările de restaurare a palatului de la Mogoșoaia (1920) și prin proiectul celebrei bănci bucureștene Chrisoveloni (1923), începuturi de bun augur ale unei prodigioase cariere. Eseistul se afirmă și el de timpuriu, întîi cu o *Introducere în studiul arhitecturii* (1926), urmată de studiul consacrat lui *Palladio* (1928) scris la Paris și Vicenza, după o minuțioasă cercetare a monumentelor vestitului italian, paralel cu ceea ce Tudor Arghezi numea — la vernisajul primei expoziții, din 1931 — „fierberea lui interioară /care/ își caută seniorial expresia"

Scanned with OKEN Scanner

și în pictură. Cu *Arcade, firide și lespezi* (1932), *Izvoare și popasuri* (1934) și mai ales cu *Pătrar de veghe* (1938) o bogată meditație (și experiență pluriformă) sintetizează colaborările la *Viața românească*, *Revista Fundațiilor Regale*, *L'Architecture d'aujourd-hui*, *Revista istorică română*, prelegerile și conferințele radiofonice, notele unei fascinante călătorii în Orientul mijlociu etc. Ele se completează cu secțiunile unui neîncheiat *Dicționar* de termeni și probleme (*Proporția*, *Armonie*, *Athena*, *Clasicism*, *Profil*, *Ritm*, *Temă*, *Bizant-bizantin*, *Coloana*, *Forma* etc., etc.), publicat în revista *Simetria*, al cărei animator autentic a fost între 1939—1947, și cu pasionata pledoarie umanist-patriotică din ultima sa carte: *Despre o estetică a reconstrucției* (1947). G. M. Cantacuzino reface astfel, în spațiu modern, itinerariul clasic odobescian, prezența sa iradiantă în mișcarea artistică interbelică fiind salutată entuziast de Arghezi, Perpessicius, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, încît intrigă omisiunea lui din *Istoria* lui G. Călinescu (unde e evacuat la *Bibliografia* capitolului *Alte orientări*) deși, în altă parte, criticul îl definește exact ca „o conștiință estetică totală", indicîndu-l adică drept exponentul unui stadiu superior de cultură. Cu atît mai mult poate nedumeri uitarea ce s-a întins cu nedreptate asupra unei opere așa de semnificative, pînă la apariția — aproape simultană — a celor două recente ediții: *Izvoare și popasuri* (Ed. „Eminescu", 1977) și *Pătrar de veghe* (Ed. „Dacia", 1977), ambele în îngrijirea lui Adrian Anghelescu. Este meritul incontestabil al acestui tînăr critic de a fi adunat majoritatea eseurilor lui G. M. Cantacuzino în primul tom, ordonîndu-le tematic, reproducînd și fragmentele „dicționarului", conferințele ținute la radio, cronicile plastice, recenziile și notele, încadrînd totul (inclusiv un bogat aparat de note, tabel cronologic și bibliografie) în parametrii unui amplu și profund studiu introductiv, cu observații și raportări critice exacte și sagace. Cealaltă ediție, *Pătrar de veghe*, cuprinde exclusiv volumul din 1938, operă autonomă, mai aproape de „literatură" (jurnalul periplului oriental), tulburător autoportret al artistului matur, deplin stăpîn pe o expresie voluptuos rafinată.

Spiritul unei severe discipline prezidează scrisul lui G. M. Cantacuzino, inspirat din marea lecție a unei arte

Scanned with OKEN Scanner

tutelare: arhitectura, elogiată în repetate rînduri tocmai pentru că se refuză „anecdotei" și „exclude efectele ușoare". De altă parte, de la Vitruviu la Palladio, de la templele, palatele și moscheele Orientului la vechea artă românească, arhitectura e cea mai exactă expresie a istoriei unei țări. Elogiul din *Izvoare și popasuri*, din *Arcade, firide și lespezi* vizează spiritul constructiv național în dubla sa funcționalitate: „frumusețe" și „valoare de cunoaștere istorică", monumentele fiind „cronica vie a trecutului românesc". Dintr-o atare perspectivă sînt cercetate nu numai macrostructurile artei noastre (epoca lui Ștefan cel Mare, a lui Constantin Brâncoveanu, „goticul" moldovenesc etc.), dar și exemplarele celebre, purtînd pecetea indelebilă a unui „stil": palatul Mogoșoaia, mănăstirile Văcărești, Cozia, Plumbuita, Cornetu, Comana, Cernica, biserica lui Bucur, a lui Antim, Fundenii Doamnei ori Stavropoleos ș.a., pînă la anonimele (dar nu mai puțin paradigmatice) hanuri, case domnești și boierești, fîntîni, cumpene, ori arhetipul locuinței țărănești, incluzînd și „decorul" lor intim, adică țesăturile, ceramica, crestăturile în lemn, odoarele, „argintăriile". Tot astfel, descompunînd elementele alcătuitoare (de pildă, cerdacul, originea și funcția lui estetic-utilitară), studiul analitic se întoarce la spațiile organizate, unitare: satul, orașul cu piețele și grădinile lui, porturile, rosturile și expresivitatea unei metropole, viziunea unei „capitale de mîine" etc. Un principiu constructiv e dedus din prospecțiunea trecutului, cu intenția mărturisită a incitării creativității specifice, a stabilirii unor coordonate și direcții necesare prezentului, căci „a visa trecutul e totuna cu a pregăti viitorul". Or, leagănul unei concepții arhitectonice românești rămîne *satul* (el e, asemeni convingerii lui Blaga, „expresia unei veșnice tinereți"), inepuizabil în formele lui originale, oferind continuu „o discretă lecție de armonie". Locuința rustică — pe ale cărei principii, amplificate dar fără a le trăda, se ridică și palatele și mănăstirile sau reședințele domnești — conține „indicația unei armonii", de care și „mentalitatea modernă" trebuie să țină seama. După cum, în alt spațiu de civilizație, Palladio dădea „în timpuri agitate" o lecție de „cumințenie". Este, în toate modelele alese pentru demonstrație, o supunere de bunăvoie acceptată la *reguli* ordonatoare, după adagiul lui Paul Valéry, adesea citat: „La plus grande li-

Scanned with OKEN Scanner

berté, naît de la plus grande rigueur". Parafrazîndu-l, G. M. Cantacuzino îl explicitează şi-şi defineşte totodată atitudinea faţă de un raport dialectic formă-spirit: „pentru un artist regulile sunt o disciplină şi nicidecum o povară. Pretinsa imobilitate a artei egiptene, departe de a împiedica expresia vieţii, a obligat pe artiştii celor treizeci de dinastii faraonice să perfecţioneze o singură formulă, în loc de a se pierde în experienţe multiple. Aşa şi cu tradiţia bizantină. Ea a menţinut, timp de aproape un mileniu, arta împărăţiei pe acelaşi drum drept. Dealtfel, nu formulele se epuizează şi se veştejesc, ci se ofileşte spiritul nostru neliniştit şi veşnic în aventura căutării." Termenii — se va observa — înscriu meditaţia cantacuzină în zona pură a clasicităţii: armonie, ordine, cumintenie, reguli invariante, polisare continuă a unei forme fixe, excludere a „aventurii" etc. Afirmarea explicită a unei opţiuni nu întîrzie dealtfel: „a fi clasic — scrie — înseamnă a pune cunoştinţa în acord cu sensibilitatea. Acest *acord* presupune un *echilibru* şi o *armonie* care pot rămînea pentru noi *un veşnic exemplu* şi un veşnic subiect de meditaţie" (subl. ns.). Precizarea secventă: „nu elementele determină clasicul, ci spiritul", lămureşte însă mobilul intim al pledoariei, care nu vrea să impună formele exsangue ale unei arte „academice", moarte, ci respiraţia ce le animă, spiritul umanist al formei clasice. Iată de ce (în consens cu o orientare prea uşor trecută cu vederea în studiile despre cultura noastră interbelică, deşi ilustrată de îndemnurile spre un „nou clasicism" ale lui Vianu, Călinescu, Ion Pillat, Blaga însuşi) G. M. Cantacuzino avertiza încă din 1926: „Această omitere a clasicismului în evoluţia noastră artistică contimporană este surprinzătoare cînd trecutul roman este încă atît de viu, cînd vechia artă bisericească ne înconjură cu exemplele ei atît de mîndre, cînd arta populară reînnoieşte mereu exemple de rigoare şi de gust, şi cînd peisajul român cu orchestraţia lui clasică te pătrunde mereu". Se află definite aci principalele argumente pe care se dezvoltă întreaga eseistică a artistului: originile, tradiţia (populară şi cultă), peisajul. Nici o cultură autentică nu le poate ignora. Descoperite din meditaţia asupra unei arte-matcă (arhitectura), ele îşi prelungesc răsfrîngerile în domeniile vecine, bineînţeles şi în literatură.

Scanned with OKEN Scanner

O primă identificare (verificare) a postulatului clasic e aplicată epocii brâncoveneşti, adică unuia dintre momentele exemplare ale artei româneşti. „Momente de fericire", cum le numeşte eseistul, „în cari totul se petrece sub semnul reuşitei" ; formele se descătuşează, însufleţite de o spiritualitate specifică, expresia îndelung căutată dă iluzia spontaneităţii, germenii, virtualităţile izbucnesc într-o adevărată frenezie creatoare, „tot ce fusese pregătit în umbră de hărnicia generaţiilor uitate" dă un belşug de roade savuroase, eforturile, decepţiile, amărăciunile anterioare sînt uitate, sentimentul „izbîndei" e atît de intens încît înfăptuirea pare „născută dintr-un joc". O explozie se produce : din arhaică şi „ermetică", prinsă „în mrejele unei geometrii amorţite", arta noastră veche devine exuberantă, surîzătoare, senină, diferenţiindu-se categoric „de tot ce a fost înainte". Prin excelenţă *clasică*, ea participă activ la spiritul veacului european, sincronă deci cu Franţa lui Ludovic al XIV-lea, împărtăşindu-i aspiraţiile, care sînt generale, aparţin unui „saeculum". Iată cel mai bun exemplu că „nu poţi participa la o civilizaţie fără a o copia", conchide G. M. Cantacuzino aluziv. Căci dezbaterea, aici şi în alte cazuri, nu e niciodată izolată de imperativele prezentului, ci raportată la nevoile şi impulsurile aci detectate. Ideea poate fi regăsită şi în ceea ce aş numi „paradoxul brâncovenesc", faptul că izvodirea acestui stil clasic şi profund naţional totodată, s-a realizat în pofida şi prin contrazicerea zbuciumului istoric al unei domnii încheiate atît de tragic. În cele mai agitate şi neprielnice condiţii, prinţul valah a „găsit energia, imaginaţia, entuziasmul şi timpul necesar pentru a da artelor prilejul să se dezvolte". Miracolul îşi are explicaţia în capacitatea extraordinară a artei de a transgresa vitregia determinismelor : „în artă operele care s-au făcut sub domnia lui [Brâncoveanu, n.n.] exprimă cea mai surîzătoare seninătate, ca dreaptă mărturie că deasupra suferinţelor zilnice, grijile mereu reînnoite, neîntreruptele pericole, gîndul lui ştia să se libereze purtat de aripile credinţei. S-ar putea zice că sub Brâncoveanu arta noastră ajunsese la un echilibru clasic."

Or, tocmai după o asemenea homeostazie tînjeşte vremea cînd scrie G. M. Cantacuzino. Cele două tendinţe principale : modernism funcţional — tradiţie naţională, rămîn ele ireconciliabile ? Deşi meditaţia se rezumă la chestiuni de

Scanned with OKEN Scanner

arhitectură, idei şi soluţii propuse vizează mereu sferele tuturor artelor momentului. Un eseu precum *Impas şi temă* o ilustrează. Dar lucrurile sînt puse încă mai tranşant în *Tradiţionalism şi modernism*, care deschide în mod semnificativ volumul din 1934 (adică în plină răscruce a epocii interbelice). Termenii ne apar acum distinct: de o parte, „a preconiza un stil autohton care să se mulţumească cu elementele scoase din arta trecutului şi adaptate, cu mai mult sau mai puţin succes nevoilor de azi, ne duce la un impas"; de alta, „noi nu putem nesocoti, precum nu le-am nesocotit nici pe vremuri, marile curente de idei care înfrigurează lumea. Umanul are prerogative asupra regionalului. Or, problema pentru noi nu este de a reduce la o estetică regională curentele generale, ci, dimpotrivă, de a valorifica vechea noastră zestre regională, aducînd-o la un interes general, pe marele plan al operelor nepieritoare". Între spaima unei alienări prin sincronizarea la ritmurile veacului modern şi respectul creativ faţă de o tradiţie încă fecundă (fără a o transforma însă într-un fetiş „protocronist") dilema în arcanele căreia s-au risipit atîtea eforturi nu i se pare eseistului insolubilă. Opţiunile sale converg şi de data aceasta spre atitudini adoptate în epocă de mari spirite afine: Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, G. Călinescu ş.a. Neliniştile sînt temperate tocmai din sentimentul tonic al unei fidelităţi: „Trebuie să avem mai multă încredere în forţele noastre creatoare (scrie, în 1933); valul viu al spiritului modern n-o să ne răstoarne". Chestiunea e, totodată, a modului de înţelegere a „tradiţiei"; ea nu e un simplu concept demagogic, nici nu trebuie să fie doar un efort „împovărător" de a căuta mereu în trecut „justificări pentru ideile de astăzi", fiindcă, în fond, „adevărata tradiţie nu are nimic retrospectiv", ea e mai degrabă prospectivă, lansată către viitor. Astfel era ea concepută din chiar punctul de pornire al reflecţiilor cantacuzine (1926), în memorabila (fiindcă şi astăzi actuală) formulă: „Tradiţia este o adîncă nelinişte"; ea e menită să ţină mereu „spiritul treaz" şi să hrănească voinţa de creaţie cu o „nevindecabilă nostalgie a vremurilor de aur ale umanităţei". În unele puncte ale „programului" său (afirmat nu o dată polemic, prin negaţie şi delimitare, procedeu camilpetrescian) el întîlneşte poziţiile rostite paralel de autorul *Jocului ielelor*, aşa cum le întîlnim

în bătăioasele pagini din *Sufletul național*, *Încercare fenomenologică despre conștiința românească* ale aceluia. Nu mai puțin mușcătoare (atingînd verva și incisivitatea pamfletului antologic în *Mitocanul ca factor al civilizației românești?* care e din 1940) reacțiile lui G. M. Cantacuzino țin baricada pînă în 1947 (*Despre o estetică a reconstrucției*), trecînd printr-un concis text din 1943 (*Despre stilul românesc*) în evident răspăr față de punctul de vedere oficial. Căutăm, arată, cu un fel de febricitare „un stil autohton", fără a observa, dintr-o veche miopie culturală, că nu balcanizîndu-ne vom fi mai „autohtoni" ori mai originali, ci relevînd pur si simplu „certificatul de naștere" al spiritualității noastre: „căci noi am avut parte de antichitate. Dacă cetățile din valea Hațegului sunt temelia nației noastre, porturile și cetățile antice ale Mării Negre sunt legăturile noastre cu cea mai nobilă civilizație". Nesocotind totuși o așa de însemnată moștenire, cercetarea trecutului se oprește la forme apropiate și minore, „semănătorismul romantic și demagog își continuă ravagiile", „ne complacem în pitorescul ieftin, strîmb și sentimental" și ne mirăm încă de lipsa unui stil autohton zadarnic căutat în felurite bîjbîieli. Că nu-l găsim, e firesc: „Nu știm ce vrem. N-avem nici un program fiindcă ne e frică să-l trasăm, din cauza unor idei preconcepute ale istoriei noastre pe care o falsificăm mereu din motive demagogice". Sondînd tradiția, trecutul, ceea ce ar trebui să preluăm e o „schemă spirituală", nu „pitorescul". Asemenea discuției despre clasicism, dilema autohtonism-modernism se rezolva în suprimarea „formei" (oricît de ispititoare aci prin cromatică) pentru a ajunge la „izvoare", adică la apele freatice ale spiritului vechimii noastre.

Dintr-un asemenea examen critic — fără a ceda nici unui sentimentalism — spiritul românesc iese „înviorat". O spune eseistul însuși, întorcîndu-se mereu la problema centrală a „arhitecturii", o recunoaștem azi în subtextul său, citit în posibilele răsfrîngeri asupra celorlalte arte. Căci vorbind despre „urbanism", despre „orașul de mîine", despre principiile statorniciei, continuității, organizării etc., detectăm semnele acelei revoluții „estetice ori sociale" presimțite în frămîntarea finelui de epocă. Fuziunea unor tendințe ce păreau la un moment dat antagonice va deveni într-o zi posibilă, cu condiția acceptării elementelor „sănătoase" ale modernismu-

Scanned with OKEN Scanner

lui şi a purificării climatului de „miasmele esteticelor arheologice", realizîndu-se o sinteză „care ne va fi proprie şi care va fi totodată în armonie cu marea civilizaţie modernă cu care suntem solidari". Căci „a organiza înseamnă a armoniza", funcţiile reconvertindu-se în resursele inepuizabile ale unui ideal clasic. În centrul lui trebuie pus mereu omul, cu noile sale aspiraţii, preocupări, năzuinţi după cumplitele încercări ale celei de-a doua conflagraţii. În acest context, al începutului marilor *modificări*, „e o ocazie fără precedent pentru Europa de a se ridica din ruine într-un spirit unitar şi pentru noi de a intra în această armonie spirituală". Eseurile din ultima carte a lui G. M. Cantacuzino (*Despre o estetică a reconstrucţiei*) conţin nu numai pasionate dezbateri asupra noului urbanism („oraşele noastre trebuie să se umanizeze, să-şi piardă aspectul lor de cuiburi ale zăpăcelii") dar şi tulburătoarea interogaţie cu valoare testamentară a unui profund patriotism : „Trebuie să ştim ce vrem. Vrem un spaţiu românesc organizat în funcţia unei mari generozităţi sociale, o ţară înzestrată cu instituţii, căi de comunicaţie, porturi, toate concepute unitar în urma unui efort creator, tinzînd a da ţării o înfăţişare omogenă, vrem să reluăm unele năzuinţe din trecut părăsind anumite metehne şi vechea noastră indolenţă pentru a crea o înfăţişare demnă şi durabilă spaţiului nostru geografic ? Sau ne vom mulţumi a fi un maidan bîntuit de vînturile influenţelor suflînd de oriunde ? Înainte de a ne apleca vremurilor, trebuie să le înţelegem şi sugestiile care ne vin şi să le cercetăm pentru a le aplica mai bine. În acest sens văd dezvoltîndu-se o estetică a reconstrucţiei."

Combustia ideilor atinge şi aspectul stilistic al operei lui G. M. Cantacuzino. Adrian Anghelescu apropie pe bună dreptate unele evocări de interioare şi întîrzierea asupra detaliului cromatic sau ornamental de arta lui Al. Macedonski (evocatorul „nălucilor din vechime") ori a lui D. Anghel, iar *Catedrala din Chartres* e raportată firesc nu numai corespondenţelor plastice impresioniste, ci şi paginii lui Proust. Abstracţiunile sînt mereu concurate de verbul concret, plastic, verva discursului aminteşte cînd disciplina clasică a lui Odobescu, cînd perioadele flamboaiante ale lui N. Iorga. Efortul de ordonare e şi aici prezent, esenţializarea e cînd şi cînd trasă în subtile definiţii concise : cerdacul românesc nu e nici „loggia" italiană, nici „miradorul" spaniol ; el e „salonul aerian"

care dă casei ţărăneşti demnitate bonomă, semn al sociabilităţii ; Suceava e „cea mai curată întruchipare a rîvnelor noastre ezoterice şi hiperboreene", pe cînd Iaşul rămîne „o structură latină a gîndului românesc" etc. Înghesuită între masivele construcţii bancare ale Capitalei, biserica Stavropoleos, cu verva ei ornamentală, „te uimeşte şi te încîntă ca o mahalagioaică gătită în haine de sărbătoare" ; contrastul dintre fantezia barocă orientală a exteriorului, cu paşnica armonie a lăuntrului pare să exprime însăşi substanţa stilistică a eseurilor, unde peisajul autohton şi cel exotic, trădînd tentaţiile continue ale pictorului, alternează cu rigoarea şi echilibrul gînditorului. „Românul e cu siguranţă un colorist, afirmă undeva. El nu comite niciodată erori de gust" ; observaţie întru totul aplicabilă acestei proze, unde inserţii clasicizante, cizelări parnasiene se-nvecinează cu plăcerea de a înviora textul cu cîte o pată de culoare. Astfel învie în fastuoase pagini demne de o antologie a prozei moderne grădinile, uliţele Curţii-de-Argeş, decorul de Renaştere neverosimilă al Mogoşoaiei, miracolul unic al Atenei, pînă la umilitatea înşelătoare a oalelor ţărăneşti care, văzute în soarele generos al verii, îngrămădite pe rogojinele unui tîrg de ţară, „au abundenţa recoltelor bogate ale raiurilor lui Firdousi". Alteori desenul fragil insinuant aminteşte melancolia portretelor de femei din *Pajerele* mateine, precum acest portret al Doamnei Maria de Mangop, dedus din broderia în fir de aur a mătasei ce-i acoperă mormîntul : „Chipul ei e mic şi cu părul lins. Pleoapele lăsate au pus pe frăgezimea tinereţii seninul negativ al morţii în două liniuţe abia ondulate. Sprîncenele desemnează două arcade fine. Linia dreaptă a nasului subţire, gura mică cît o garoafă sălbatică din Dobrogea, urechile ascuţite încărcate de cercei fac din acest chip o enigmatică şi atrăgătoare mască a nepăsării şi a demnităţii." Rafinamentul de enluminură dă aici tot farmecul paginii, după cum peisajele dobrogene, secreta obsesie a mitului „grădinii", extraordinara evocare a văii Oltului introduc vaste geometrii cosmice. Pe linia ascendentă a contemplaţiei descriptive, de la Duiliu Zamfirescu la Em. Bucuţă, G. M. Cantacuzino întîlneşte deodată fulguranta intuiţie a lui Geo Bogza. Căci *Valea Oltului* e o neaşteptată prefigurare a *Cărţii Oltului*. De la „juvenila frumuseţe" a începuturilor, rîul „parcurge ţara precum parcurge viaţa un om" : „iată epoca fermecată a copilăriei, popasul

Scanned with OKEN Scanner

adolescenţei în valea Braşovului, epoca de înălţare şi de pregătire la acţiuni de-a lungul munţilor Făgăraşului, lupta dîrză de cucerire a plaiurilor cu spărtura Carpaţilor, bucuria izbînzilor din podgoriile Drăgăşanilor, oboseala eroului satisfăcut prin plaiurile Dunării şi moartea lină în apele ce curg spre mare..." Întreaga schemă a capodoperei bogziene e fixată aci, încă din anii '30. Dar poate cea mai tulburătoare meditaţie a pictorului şi prozatorului se află în *Lumina românească* (1937), unde largile cadenţe de poem şi meditaţie celebrează euforic solidaritatea dulce-dureroasă cu spaţiul genezei şi morţii noastre.

Gestul critic reparatoriu al lui Adrian Anghelescu ne semnalează încă o dată vinovatele şi nejustificatele noastre „amnezii" culturale. Iar textul lui G. M. Cantacuzino — redescoperit — e o lecţie tonică de care avem atîta nevoie !

2. Dacă în *Izvoare şi popasuri* itinerariul era european, şi în primul rînd românesc, subsumat temporalităţii, *Pătrar de veghe* (Ed. „Dacia", 1977, cu o prefaţă şi note aparţinînd aceluiaşi înzestrat editor) e rezultatul unei experienţe orientale, aflată sub semnul continuei înfruntări dintre Spaţiu şi Timp. Acest jurnal de călătorie urmează linia descoperirii/reabilitării Răsăritului în proza românească, adesea ca ripostă la tropismul occidental sau revanşă a pitorescului exotic, aşa cum apare la Heliade, Bolintineanu, D. Rallet, N. Iorga ş.a., mai aproape de meditaţia istorico-filozofică a lui Camil Petrescu din *Rapid Constantinopol-Bioram* (1933). Dar dacă acolo aveam de-a face cu simple accidente sau condiţii fortuite — exilul —, curiozitatea pentru peisaje şi moravuri fiind secondată de sentimentul istoriei „citită" în vestigii şi monumente, mai adesea după surse livreşti, în *Pătrar de veghe* călătoria e premeditată, studiul sistematic prepară îndelung spiritul pentru traducerea în concret a unor locuri şi nume „magice". Ea nu mai este nici tentaţie a aventurii : pentru Martha Bibescu un traseu similar însemnase încă un „risc" (în *Les Huit Paradis*), nici nostalgie romantică, vanitate şi orgoliu ale gînditorului „în faţa ruinelor civilizaţiilor dispărute", ci privilegiu al contemplaţiei pure, ritm al meditaţiei : „mă simt purtat din ţară în ţară, din deşert în deşert, într-un hamac" ; sau : „niciodată ceasurile nu s-au scurs într-o mo-

notonie mai prielnică gîndirii". Simţindu-se mereu la hotarul dintre legendă şi istorie, sufletul lui e „senin", lăsîndu-se pătruns de senzaţia imediată, imaginînd, ghicind formele, dimensiunile („gonesc pe calea unei intuiţii"), dar refuzînd să se lase amăgit. Asemenea marinarului de cart copleşit de spectacolul nocturn al astrelor, dar obişnuit „a gîndi în calcule", Cantacuzino vrea să dea o formă „nedumeririlor metafizice", să prindă „în înţelesuri geometrice aproximaţiile intuiţiei". Acesta e şi sensul explicit al metaforei „pătrarului de veghe" şi faptul că fascinaţia Orientului, de care se va simţi definitiv marcat, nu izbuteşte să suprime un principiu european de gîndire. Sensibilitate şi raţiune se află de pe acum puse în cauză, observatorul avizat şi poetul pradă impresiilor inedite concurîndu-se febril. „Logica mă stînjenea mereu", mărturiseşte în final ; notele de drum (cuprinzînd „consideraţiuni generale", ipoteze, constatări ale învăţatului) îl fac să surîdă retrospectiv ; ele şi sînt trecute apoi prin filtre lirice. Uneori sentimentul stingheritor al „europeanului" e tradus în senzaţia că se plimbă printr-o grădină îmbrăcat în zale şi armură. Un prag separă lumile : abia descins în Liban, „toate-s lumină, culoare şi parfum. În aer e o molcomă plăcere de a trăi" ; şi de îndată remarca unei *distanţe* ce nu e pur şi simplu geografică — „Europa amară şi înfrigurată e departe" — împinsă pînă la opoziţia tranşantă : „aci în Asia totul este în tot", iar Europa nu mai e decît un „miraj absurd". Între aceşti poli se desfăşoară fabulosul itinerar al celor trei „cărţi" : *Deşertul*, *Grădina*, *Izvorul*, simboluri ale unei iniţieri străbătute de la „ferestrele" Beirutului şi Ierusalimului pînă la întoarcerea prin legendă : Samarra, Assur, Mossul, Ninive... Între ele se înşiră drumurile pustiei, „decorul de epopee" al urmelor civilizaţiei romane, necurmatul ei pact cu veşnicia, urmele Pallmyrei („somptuoasă imagine a orgoliului înfrînt"), Inşalah care „şi-a ucis profeţii", Nazarethul, Muntele Măslinilor, Gerasa lui Nicomach, Nabatena, Petra, Baghdadul („oraş cu numele magic"), Ctesiphonul („ideograma unei sfidări"), cetăţile sfinte ale Islamului, „ruinele de lut" ale Babylonului, pe lîngă care treci aproape fără a le observa, imaginaţia „nebună" a ziguratului din Ur, explozia de grădini a Isfahanului, măreţul Persepolis sau Teheranul construit parcă de „un general maniac pentru parade militare" etc., etc. Structura „jurnalului" asimilează dezinvolt descripţii, meditaţii istorice, estetice,

Scanned with OKEN Scanner

arhitecturale, reconstituiri ale decorului dispărut (cu mai puţină pedanterie, în profitul plasticităţii şi poeziei, decît o făcuse Liviu Rebreanu în *Adam şi Eva*), inserţii lirice sau reproducerea unor embrionare „nuvele" (povestite de prietenii naratorului : Tod şi Puk), o pastişă a fantasticului Halimalei („povestea lui Kimbir"), textele unor epistole către Matyla Ghica, Martha Bibescu, Lucien Fabre. Farmecul cărţii rămîne enigmatic deocamdată, căci el nu se lasă prins în simpla formulă a tradiţionalului „memorial de călătorie" (cu tot amestecul de microstructuri narativ-reflexive ale discursului), nici în caracterul „eseistic" remarcat de unii comentatori, la apariţie. Prozatorul e, să nu uităm, dublat de un artist (arhitect şi pictor). Efortul „constructiv" şi „reconstructiv" al celor dintîi e dizolvat adesea în culorile de apă ale ultimului. Seducţia cromatică e mereu prezentă ; ea pune surdină „ritmului arhitectural", *umanizîndu-l* prin culoare, rezultatul fiind „o adîncă duioşie... în toată această impresie simfonică, o adîncă duioşie pentru viaţă, pentru tot ce viaţa are mai scump : cerul, florile, culorile, apa, păsările". Dar vraja acestei „armonii" e departe de seninătatea *clasică* europeană, avînd ceva din neliniştitoarea înfrigurare onirică ; de aici şi sfiala continuă de a „descrie", de a traduce prin cuvînt senzaţia, răspunsul firesc venind mai degrabă din gestul plastic, căci „a picta e mai aproape de vis". Verbul încearcă şi el echivalenţele paletei : nori negri reproduc pe cer formele munţilor, răsfrîngînd peisajul ; „rîpe prăbuşite au culori de răni purulente" ; „munţii calcinaţi, albaştri, violeţi sau de culoarea sîngelui închegat îşi desprind cu o precizie obositoare nebunele lor profiluri pe un cer din ce în ce mai decolorat" ; o cupolă verde „e singurul accent de culoare în moartea totală a naturii" ; „o rază îngustă ca o spadă de foc deschide norii. Cîteva lalele sălbatece ce se ivesc printre pietre aruncă umbra lor fină, vopsită cu tuş, pe granitul albastru" etc. Stampele au, în asemenea cazuri, nu atît o valoare în sine, ci par mai degrabă notaţii pe viu, „memento"-uri pentru pînzele viitoare. Nu simplu „carnet de pictor", ci proză artistă autentică devine pagina jurnalului atunci cînd reuşeşte să surprindă, într-o subtilă sinestezie, un ansamblu arhitectural-pictural animat de asociaţiile cele mai diverse. Aleg un singur exemplu dintre numeroasele panorame ale oraşelor al căror portret sintetic G. M. Cantacuzino ştie să-l evoce din linii repezi ce coboară

de la geometrismul formelor către esența ascunsă a unei apartenențe inconfundabile : „...Alepul în zorii unei zile fără soare. Un cer furtunos acoperă orașul cenușiu. Alep e un adevărat oraș al deșertului, lipsit de copaci. Strîns în jurul castelului, care se înalță pe movila lui ca o coroană feudală, cetatea n-are decît acoperișuri de olane și minarete de piatră. Numai foarte rari chiparoși cresc în jurul mănăstirii dervișilor. Ca fundalul unui tablou de-al lui El Greco, Alep e de o nespusă tristețe. Oraș de umbre dure cu lumini de foc, ascuțit și lapidar, el are totodată o înfățișare prăfuită și calcinată. Păzitoare a drumurilor Libanului, acea stranie și tainică cetate obosește și uzează mintea. Și ea nu mai este decît un mare decor fără actori. Ea exprimă mai bine sufletul Orientului. E mai asiatică decît oricare altă cetate, cu toată înfățișarea adesea italienească a campanilelor sale. E nemiloasă și neomenoasă ca și Asia, cu toate deșerturile sale. Mîndră și disprețuitoare, cu tot zgomotul și toată forfoteala locuitorilor ei, ea rămîne totuși în amintire, așa cum ni se înfățișează nouă astăzi, ca un adăpost al umbrelor trecutului, tăcută și înfricoșătoare". Imaginarul și precizia desenului fuzionează în planșele arhitectului ce reconstituie orașe ori temple înghițite de nisipul mileniilor. Precizia erudită se topește în cadență de poem parnasian : portalul zeiței Ișter (la Babylon) se află „pe a opta și ultima terasă, [unde] un sanctuar de bronz adăpostea un altar de aur, alăturea de care stătea un pat și el de aur, pe care dormea o preoteasă dată dragostei zeilor nopții". Arta persană, la Isfahan, pe zidurile unei loggia ascunsă în podul Aly Verdi e surprinsă în insinuanta ei mixtură de arabesc, forme voluptuoase, sugestie lascivă : „o ciudată lume de zugrăveli pălite mă înconjurau : o lume de priviri, o arabescă de gesturi... cari toate erau dezmierdări, se țineau, corespundeau unui lanț de corpuri chinuite. Prin stofele ușoare și adesea străvezii, corpurile se mlădiau. Greutatea unui sîn, luciul unui genunchi, strivirea unei coapse, florile, frunzele, fructele rumenii, fundul paradisiac al unei grădini, dobitoace cari se jucau, păsări cari se lăsau pe crengi, aurul unei lumini de asfințit, freamătul unui vînt blînd, șerpuitul unei gîrle, toate erau prinse de vraja acelor făpturi, mărturisind aceeași neliniștitoare feminitate." Aci, arta Orientului nu face decît să exprime subtextul amoros al unui peisaj (persan) îmbibat de sensualism. „Călătoriile în noapte" — cîteva din cele mai

Scanned with OKEN Scanner

izbutite pagini ale cărţii — surprind admirabil acest amestec de arome, adieri, foşnete, sonuri misterioase, alternanţe de anxietate, ispită şi pace : „Totul e nelinişte, dar de o nelinişte lăuntrică, adîncă, tăcută. Totul pare pătruns de dragoste. Un frunziş des şi greu a şoptit dincolo de întuneric, şi dincolo de zidul de care mă reazim, a rîs o femeie." Sau : „Călătoresc într-o lume ciudată, care se simte fără a se vedea ; trec printr-un peisagiu făcut din parfumuri şi schimbări de întuneric, din adieri mai răcoroase ori mai umede, din plutirea în noapte a fumului căminelor, a ceţurilor mării şi a somnului milor de păsări, de gîngănii şi de oameni pierduţi în pacea Sfîntului Duh". Nu mai puţin decît amurgurile ori nocturnele, priveliştile diurne, potopite de o lumină crudă, nemiloasă, ştergînd culorile, atenuînd pînă şi zgomotele, ascuţind formele, conturele, accentuează golurile şi plinurile arhitecturii, contrastul dintre umbra interioarelor şi explozia orbitoare de afară : „opuneri de noapte şi de zi, de beznă şi de amiaz", unde oameni şi animale nu se văd decît prin umbra lor, căci „fiinţa le e mîncată de lumină". Artistul e „bolnav" de atîta lumină, euforia ei devine tensiune lucidă, insomnie a privirii, exaltare a esenţelor, tortură în cele din urmă. E în obsesia acestui perpetuu incendiu o secretă dorinţă de con-topire, identificată cu fascinantul orizont al pustiului („deşertul îmi rotunjise sufletul precum apele de munte rotunjesc bolovanii"), atingînd — în capitolul *Deşertul* — accentele unui poem : „Oglindă pălită mi-e deşertul, în care din gînduri numai miezul înţelesului se resfrînge. Şi timpul minte aci, în clipe mărite pînă la oprire, ca săgeata lui Zenon. Orice dor a pierit. Vînturile ne-au cuprins în vîltoarea lor nebună. Un singur element ne înconjoară : nisipul. Şi azi soare nu va fi. De cu noapte a purces furtuna cu mînie, gonind spre Golful Persic nori galbeni şi grei. Lume aşezată la hotarele putinţei, deşertul e în jurul nostru întins pînă la talazurile mărilor răsăritene. Scriu din Ur, în Caldeea..."

Cînd, obosit, se va întoarce spre Europa, Cantacuzino ştie că avea să poarte — asemenea altui Lawrence al Arabiei — muşcătura fără vindecare a unui miraj. Tod îi prevestise : „Deci nu te vei întoarce precum ai plecat. Ai fost vrăjit şi tu. Te-ai alterat şi tu. Şi tu te-ai lovit de hotarele deşertului, iar sufletul tău a fost prelucrat de lumina nemiloasă şi de zările dure. Acum te vei întoarce acasă. Totul va reîncepe

Scanned with OKEN Scanner

ca înainte şi totuşi toate vor fi schimbate" ; călătoria va reîncepe mereu, în amintire, nostalgia acelui spaţiu nu se va resorbi, ca o rană necicatrizată. „Pustia" cantacuzină (întocmai ca, mai tîrziu, în poemele lui Ioan Alexandru) e sacralizată prin sentimentul despuierii şi al unei desăvîrşite singurătăţi încercate aci, vecină cu „beata solitudo" a celor vechi, şi cu moartea. Lepădarea e atît de intensă („niciodată nu m-am simţit mai singur, mai străveziu, mai despuiat"), încît suprimarea timpului (el „minte" ca săgeata lui Zenon) şi afectelor („orice *dor* a pierit") duce la confuzia dimensiunilor temporale („trecutul... nu mai cîntărea nimic", „clipa de faţă conţinea totul", „viitorul părea inutil"), termenul liminar fiind el însuşi acceptat cu un surîs : „a muri ar fi fost aşa de uşor şi firesc". Cel cu care naratorul dialoghează asupra temei acesteia e un european deşţărat, stabilit pentru totdeauna în Orientul „care confundă trecutul cu prezentul într-o veşnicie mereu simţită ca o mireasmă" ; numele său e „Tod", ceea ce înseamnă „moarte", şi povestea lui deschide „călătoria". Întregul spaţiu de mişcare al memorialului e impregnat dealtfel de ideea thanatică : ea e omniprezentă, implicată în viaţa nesigură a oamenilor, în primejdiile deşertului, în vestigiile imperiilor şi civilizaţiilor dispărute, inextricabil legată de istoric şi de cosmic : „În fiecare umbră, în fiecare floare, în fiecare clipă, în fiecare obiect se regăseşte un accent al morţii. Ea ne apare aici nu numai ca un termen al propriei noastre vieţi, ci ca un proces de destrămare al fiecărui obiect în parte, ca un nimb care pluteşte deasupra oricărui lucru avînd o însemnătate pentru noi". Nicăieri în lume nu se verifică mai exact reflecţia lui Paul Valéry despre conştiinţa civilizaţiilor „pieritoare" („fără milă unele pentru altele", adaugă G. M. Cantacuzino). Într-o fabuloasă pagină despre Suza, efortul „temporal" ar arheologilor încăpăţînaţi de aproape un veac să sondeze trecutul dezvăluie tulburătoare privelişti : „Cu cît înaintează munca, cu atît şi hotarele istoriei sunt împinse mereu mai departe : în primele straturi de pămînt vegetal se regăsesc cioburi de ceramică arabă din Evul Mediu, mai jos, în pămîntul ceva mai bătut, rămăşiţe din construcţiile sasanide şi parte. Adîncind săpăturile în lutul tare, marmore alexandrine au fost răscolite alăturea de brăţări de lapis şi aur ahemenide. Pe nivelul scoborît cu cinci metri sub iarba de astăzi, Alexandru întîlni pe Roxana, Darius îşi plim-

Scanned with OKEN Scanner

bă nerăbdarea, Artaxerxes privi refacerea sălii hipostile. Mai jos lutul amestecat cu pietre și scrum începe să fie tare ca stînca. Urme de lemn calcinat și de cărămizi arată împărăția Babilonului pe fața tranșeii ; o dungă mai nisipoasă desemnează praful lăsat de a treia dinastie din Ur. Pe urmă, ca niște crisalide, încep mormintele caldeene și sumeriene. Jos de tot, pe lutul originar, s-a mai descoperit un templu."

Știință (și artă) a istoricității, legată de temporal, arheologia e pentru Cantacuzino o „povață a singurătății" ; coborîrea treptată în timp, reconstituirea unui templu, a unui oraș, a unei civilizații, intuirea — din vestigii — a freamătului vital și a „furnicarului omenesc" de odinioară „te conduce spre cea mai stranie și desăvîrșită singurătate pe care ți-o poți închipui". Curioasă, într-un fel, coincidență cu o meditație ulterioară a lui Ernst Jünger : „Arheologia e în realitate o știință a durerii ; ea descoperă din urmele straturilor țărînii imperiu după imperiu, cărora li s-a risipit pînă și numele. Întristarea ce ne cuprinde în asemenea locuri e nesfîrșită" — și nimic n-o exprimă mai bine, încheie scriitorul german, decît misterioasa poveste a *Orașului de aramă* din *1001 de nopți*, în lamentoul Emirului Moussa, al cărui ecou revine parcă în „țipătul de spaimă și deznădejde" al „Împăratului" persan din textul cantacuzin (p. 173—174) cu motive din *Psalmii* lui Arghezi... „Cel mai mare deșert nu e acel al nisipurilor" — așa se încheie plîngerea „ascultată" în zvonul misterios al cerdacului de la Aly Kapy. *Timp* și *Spațiu* sînt pentru autorul *Pătrarului de veghe* termenii unei decisive înfruntări ; deșertul transformase singurătatea și moartea în plenitudine, în vreme ce Timpul (și Istoria) le convertiseră în derizoriu și deznădejde. *Deșertul*, *Grădinile*, *Izvoarele* topoi inițiatici cunosc în alt mod intimitatea morții, care înseamnă aici „blîndețe", înfrățită cu viața precum umbra cu lumina. Nici un hotar nu le desparte : „Mormintele se furișează printre case și casele printre morminte, astfel că orașele sunt și ale celor vii și ale celor morți. Se urzește astfel o intimitate între vii și morți, care dă timpului un alt aspect, care în anumite clipe încetinește cursul lui pînă la oprire." Cantacuzino vede aici granița decisivă între Orient și Occident : „acolo la noi, în Europa, unde totul este precizat, viața atît de voită și de excesivă, încît moartea apare ca o întrerupere de curent, un accident al cărui înțeles religiile în zadar în-

cearcă a-l desluşi sufletului. Aicea fiecare socoate cu dînsa." Iar spiritul, eliberat de spaime, „pare a rezolva toate cu graţie şi uşurinţă". De aceea arhitectura (artă *spaţială*) are ea însăşi aci „o blîndeţe şi o naivă frăgezime a gîndului", prezente încă de la Sumer, reluată în muzica ritmată a ziguratelor, în „taina" caselor arabe, în fragilitatea moscheelor. Arta arhitectului „nu este adesea decît una şi aceeaşi cu a olarului", căci „faianţele persane, în culorile lor străvezii o înfrăţesc cu cerul, iar cupola de aramă cu soarele, cu luna, cu stelele, cu toate focurile văzduhului". Orice construcţie orientală îmbină „acel simţ al plăpîndului dus pînă la impresia efemerului", gingăşia, eleganţa, patina de aur şi culori vii risipite ca un miraj al vieţii „în praful marii *lumini*" — unde ultima vocabulă poate fi în egală măsură veşnicia şi moartea („toate au pierit aicea sub săgeţile *luminii*"). Ruinele chiar nu au aici „poezia" melancolică inventată de europenii veacului al XVIII-lea şi al XIX-lea, căci esenţa artelor civilizaţiei orientale Cantacuzino o rezumă în „orgoliu şi umilinţă", destrămarea — ca şi moartea — fiind conţinută în materie şi idee ; „ruina sau fiinţa lor e o blîndă participare la această scurgere, luînd parte la mişcarea devenirii şi găsind în ea chiar substanţa lor". În *Eseu asupra Omului şi Timpului*, Ernst Jünger distinge între tendinţa „progresivă", lineară a Timpului ireversibil în viziunea Orientului, şi cea occidentală, ciclică ; una fiind exprimată prin *amintire*, cealaltă prin *speranţa* umană, amîndouă identificabile în mitul lui Chronos şi al lui Uranus. Chronos semnifică — în termenii demonstraţiei jüngeriene — modificarea/speranţa/mişcarea ciclică/simbolul Fiului, în vreme ce Uranus e spaţiu/amintire/linearitate a Tatălui. Dacă neliniştea Timpului-fiu e sigla Occidentului, Spaţiul-Tată se identifică cu Orientul. Ceea ce G. M. Cantacuzino meditase la rîndu-i în „pătrarul" lui de veghe : străbătînd „pustia" despuierilor, apoi raiul fragil al grădinilor persane, el se întoarce la „izvoarele" Mesopotamiei, acolo unde legenda spune că omenirea şi-a avut leagănul. Farmecul acestei cărţi nu stă aşadar în pitorescul exotic, ci în filozofia ei.

II

CONFESIUNEA CRITICĂ

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA ROMÂNEASCĂ ŞI RELAŢIA LITERATURĂ/SOCIETATE

1. Relaţia *literatură/societate* apare ca o constantă dialectică de-a lungul dezvoltării gîndirii estetice româneşti [1], dezbaterea termenilor fiind purtată în strînsă conexiune cu eforturile de integrare în ritmul european, dar cu soluţii ieşite din dinamica specifică a literaturii naţionale. Reluarea problemei de la o epocă la alta fixează permanenţa unor concepte de bază, de unde şi caracterul lor de invarianţi ; explicaţiile, accepţiunile şi soluţiile oferite devin însă „variabile", în funcţie de coloratura imprimată de curentele filozofice, estetice, literare ce le alimentează. E curios că raportul între fenomenul literar şi grupul social apare relativ tîrziu, chiar faţă de primele manifestaţii teoretice româneşti, ele însele plasate, faţă de restul Europei, abia la răscrucea dintre secolele XVIII şi XIX. Preocupările de poetică, detectabile în circuitul ideilor „luministe", se confundă la început cu nevoia fixării unor categorii gramaticale şi de prozodie, vizînd realitatea terminologică şi de „limbaj" a operei. Opera de pionierat a unor Dimitrie Eustatievici, ieromonahul Macarie, Ienăchiţă Văcărescu, în „gramaticele" lor de inspiraţie italo-grecească, avea să fie reluată şi de scriitorii secolului următor : I. Heliade Rădulescu (1831), Simeon Marcovici (1834), Iordache Golescu (1840) sau T. Cipariu (1860) cu timide presimţiri ale nevoii de plasare a poeziei într-un context cultural şi ideologic [2]. La confluenţa aluviunilor clasicismului de orientare iluministă cu presiunea tendinţelor romantice se produce şi cristalizarea unei conştiinţe de sine a literaturii

Scanned with OKEN Scanner

române, ecloziune a creaţiei şi, paralel, a unei meditaţii asupra statutului şi finalităţii operei, a condiţiei scriitorului şi a raportului cu colectivitatea şi cu epoca. Actul critic îşi propune să disocieze originalitatea de imitaţie, creaţia de invazia „traducţiilor", să fixeze baza de inspiraţie naţională şi populară, funcţia morală şi socială a poetului etc. Întrebarea capitală „ce este literatura ?" (geneza şi rosturile ei) revine obsedant la reprezentanţii generaţiei de la 1848 — I. Heliade Rădulescu, C. Bolliac, Andrei Mureşanu, G. Bariţ, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, C. A. Rosetti, Ion Ghica ş.a. — cu propoziţii consonante, căutînd un echilibru între o educaţie estetică clasică (greacă şi franceză) şi elanurile revoluţionare romantice. Aşa se face că şi relaţia literatură/societate, în toate componentele sale : acţiune cauzală, influenţă reciprocă, solidarism, „mesianism" etc., e rezolvată în prima jumătate a secolului al XIX-lea în lumina lecturilor din Voltaire, Rousseau, Montesquieu, La Harpe, Marmontel, Lévizac, Moysant, Saint Marc Girardin, Madame de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, cu largi ecouri în teoretizările lui Cezar Bolliac), Hugh Blair (*Lectures of rhetoric and belles lettres* din 1783 a fost receptat de Heliade — prin *Arta retorică* a lui Vardalah — sau, direct, de G. Asachi) ; dar nu mai puţin şi din incitante contacte cu ideile lui Victor Hugo, Lamartine, Herder sau Goethe. Formula lui De Bonald face epocă : „literatura este expresia societăţii", afirmă în termeni identici Heliade Rădulescu sau C. A. Rosetti. Propensiunea naţională a romantismului modifică ultimul termen : literatura devine „expresie a *naţiei*" ; Alecu Russo se întreabă : „Ce este literatura de nu chiar expresia vieţii unei naţii ?" [3]. Ea devine factor esenţial al progresului : „Isprăvile literare fac civilizaţia, şi civilizaţia singură, fericirea", crede Cezar Bolliac [4]. Contribuţia literaturii la „înaintarea civilizaţiei" au înregistrat-o „toate naţiile, în toate veacurile". Etalon pentru „starea culturei unei naţii" (G. Bariţ), ea indică şi temperatura morală, intelectuală a epocii (Ion Ghica), literatura fiind „forma sub care se înregistrează ideile, credinţele şi consecinţele unei naţiuni ; numai ea poate da o consecinţă precisă a raporturilor ce există între oamenii şi lucrurile unui timp cu ideile cele adevărate ; ea este tezaurul în care se depun cunoscinţele societăţilor" [5]. În viziunea exaltată a lui Heliade,

inspirată de utopia saint-simoniană, poezia e focul sacru al unei colectivităţi ideale („Santa cetate"); dacă societatea e un „trup", literatura e „sufletul care-l însufleţeşte şi îl înobilează"[6]. Într-o asemenea perspectivă, poeţii ocupă un loc central în Cetate („ca nişte patriarşi ai înţelegerii"), de la obîrşii (organizarea societăţilor începe cu poezia) şi pînă la impulsul progresului: „ei mergea înaintea tuturor noroadelor cu lira în mînă". Prezentul impune obligaţii similare: poetul „nu-i şi nu poate fi decît contimporan", afirmă C. A. Rosetti[7]; el trebuie să redobîndească în lumea modernă „influinţa ce avea în antichitate", crede şi C. Bolliac: „Este timpul ca poezia să se ocupe să puie în mişcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conştiinţă, schimbare a tuturor ideilor ce a avut pînă acum şi are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalităţii în societate şi să nimicească toate formele şi reformele sociale, politice şi religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate şi egalitate în libertate şi egalitate practică şi actuală..." etc.[8]. Literatura nu e aşadar numai „oglindă" („spekiu", cum o numea C. D. Aricescu), nu are o funcţie pasivă de reflex, copie etc., ci o sarcină *revoluţionară*, transformatoare, solidară cu acţiunea practică a „naţiei": „Cînd masele sau gloatele de popor — se întreabă Andrei Mureşanu — se ridică pentru apărarea libertăţii şi sprijinirea cauzei naţionale, cine ar putea pofti ca poeţii să rămînă cu mîinile în sîn?"[9]. *Marseilleza* a fost capabilă să însufleţească curajul, lupta, victoria revoluţionarilor; imaginea veridică a realităţii poate avea efecte de influenţare superioare mijloacelor politicii: „De cîte ori nu s-a întîmplat ca o singură icoană înfăţişătoare de starea poporului apăsat, au de despotismul cutărui bărbat, să facă mai mare mişcare şi zguduire în masa poporului, decît sute de articuli scrişi în spiritul opoziţiunei şi împărţiţi fără plată între popor"[10]. Interdependenţa literatură/societate e văzută tot de Andrei Mureşanu — şi prin prisma relaţiei libertate socială/ecloziune artistică: „arta progresează numai într-o societate liberă, despotismul, împilarea frînează dezvoltarea artei". Ideea de *clasicitate* însăşi se modifică: „clasici" sînt scriitorii al căror izvor e „viaţa cetăţenească" (G. Bariţ)[11], apelul la exemplele antichităţii, la realităţile secolului al XVII-lea francez sau la mişcarea romantică germană (la

„dulcele Schiller") nelipsind. Prima jumătate a secolului al XIX-lea se consumă în acest efort conjugat al literaţilor (nu o dată dublaţi de creatori autentici, poeţi sau pionieri ai prozei noastre moderne, dar şi de militanţi sociali activi) de a stabili un statut *social* literaturii (prin geneză şi finalitate) descoperindu-i şi potenţialul *moral* de acţiune asupra conştiinţelor. În afara poeziei, sfera discuţiei cuprinde în egală măsură dramaturgia, într-un moment al pledoariei înfocate pentru un teatru *naţional*: Simeon Marcovici (*Despre influenţa teatrului asupra năravurilor unei naţii*), Heliade Rădulescu (*Teatrul Bucureştilor*), Kogălniceanu (*Teatru*), D. Gusti (*Teatrul naţional*), C. A. Rosetti (*Teatru român*) ş.a. Nu mai puţin se are în vedere şi influenţa negativă a literaturii cînd sfera restrictivă a înţelegerii conceptului se manifestă în forme conservatoare (cronicarul Nicolae Costin denunţase deja puterea de corupţie morală a unor stihuri ovidiene; G. Bariţ releva echivocul altor scriitori latini ce zugrăveanu „stricăciunea" cu „o înverşunare şi amărăciune dinlăuntru", dar şi cu o anume voluptate „născută din nedescrisa demoralizaţie" [12]. Concepută unilateral, în circuitul închis, anchilozat, al unei funcţionalităţi morale clasiciste, „negaţia" literară se izbea de rezistenţa vechilor canoane, depăşite de realitatea creaţiei. O formă modernă cum e romanul e respinsă din perspectiva acestor prejudecăţi; oglinda fidelă a relelor societăţii e sancţionată ca „imorală". Toată bătălia pro şi contra romanului în literatura română de la mijlocul veacului trecut se duce între parametrii acestui „malentendu". În formele ei primare de afirmaţie, critica practicată de scriitori (ea nu-şi dobîndise încă o autonomie) se opreşte la concluzia, fundamentală, e drept, a literaturii ca „expresie" a societăţii (naţiunii), contrariată însă cînd evoluţia structurilor literare nu se mai conformează „ideologiei" sale [13].

2. Cu Titu Maiorescu, critica românească intră în faza maturităţii culturale şi estetice. Orientarea ei către izvoare hegeliene şi schopenhaueriene marchează o primă tendinţă de autonomizare a esteticului, cu profunde repercusiuni asupra destinului criticii noastre în ansamblul ei. Nu ne interesează în rîndurile de faţă conţinutul complex al sistemului estetic maiorescian, ci numai modul său de compor-

tare față de relația literatură/societate, ale cărui avataruri istorice le urmărim. Aparent, criticul respinge recunoașterea oricăror condiționări exterioare operei, încă de la primul său studiu *O cercetare critică asupra poeziei române* (1867), dar mai cu seamă în analiza — fundamentală pentru epocă — a poeziei lui Eminescu (1889), fără ca demersul să ocolească totuși conexiunea socială a viziunii scriitorilor realiști (Caragiale, în primul rînd, dar și Slavici, Gane, Negruzzi, Sadoveanu ș.a.). Comediile caragialene sînt apreciate drept originale prin faptul că „pun în scenă cîteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor..." [14]. Încurajarea și aprecierea realismului în cadrele Junimii nu se explică nici ea decît printr-o coexistență în atitudinea criticului a „impersonalității" artistice cu justificarea ideii specificului național, a poeziei patriotice (după apariția liricii lui O. Goga) [15]. Socialul e menținut astfel implicit în sfera esteticului. Un precursor maiorescian, Radu Ionescu, redevabil și el ideilor hegeliene în artă, legitima în termeni categorici raportul literatură/societate în *Principiile criticei* (1861) analizînd substanța poeziei: „Toate faptele și evenimentele unui popor, luptele și victoriile sale, eroii și martirii săi, vechile sale datini și credințe, toate pasiunile arzătoare și dorințele nemăsurate ale sufletului, bucuriile sale vii sau adîncele-i întristări, toate simțimentele sale de entuziasm și de desperare, de credință sau de îndoială, turmentele crude sau dulcea fericire; toate emoțiunile dureroase sau desfătătoare ce produc într-însul deosebitele împrejurări ale vieții; ideile cele mari de libertate și de patriotism, care mișcări deșteaptă și înalță admirațiunea și entuziasmul său, numeroasele impresiuni plăcute și încîntătoare ce simte la vederea strălucitoarelor imagini ale frumuseții care se desfășoară în toată natura, admirațiunea profundă de care este coprins la privirea majestății divine care se manifestează în acest nemărginit univers — iată cîmpul întins în care poezia lirică poate culege inspirațiunile sale" [16].

Linia idealist-kantiană, apărată nu fără fervoarea prozelitismului de „prima generație maioresciană", a criticii românești (ilustrată mai ortodox în „integralismul estetic" al

Scanned with OKEN Scanner

lui Mihail Dragomirescu) avea să fie contrazisă totuşi, în chiar sînul Junimii de evoluţia către un punct de vedere pozitivist (sub influenţa ideilor lui Auguste Comte şi H. Taine) a lui G. Panu, V. Conta, Al. Xenopol [17] sau raţionalist, în cazul lui P. P. Negulescu. Tot în sfera „dizidenţilor" poate fi inserat şi numele lui Anghel Demetriescu, unul dintre primii promotori ai ideilor tainiste în critica românească [18], încă din 1876 (studiul despre *Domnul Taine*) sau în profesiunea de credinţă estetică din cel consacrat lui *D. Bolintineanu*. Opera literară este pentru Demetriescu expresia unui stadiu social, cultural, moral ; artistul „o parte din tot" ; el este un *exponent ;* a receptat idei, sentimente, credinţe, „societatea îi sugeră o sumă de idei, care în dînsul se fecundează şi se fructifică" etc. (*Poetul şi timpul său*) [19]. Criticul schiţează o teorie embrionară a succesului, prevestind pe Ibrăileanu : scriitorul „nu va fi popular decît numai reproducînd sub o formă ideală, întrupînd credinţele şi dispoziţiunile acelora în mijlocul cărora trăieşte".

Nu altfel va judeca C. Dobrogeanu-Gherea, principalul adversar al criticii maioresciene, conexiunea literatură/moment social, artă/idealuri sociale, morale etc. În adoptarea unui punct de vedere determinist, antimetafizic, acest critic consideră literatura un „product" ce nu poate sta „deasupra şi în afara societăţii". În consonanţă cu Taine, de la care porneşte, dar şi cu ecouri din Proudhon (*Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*), Hennequin, Guyau, Heine, Brandes (*Die Literatur des neunzehntes Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*) arta e determinată de „mijlocul natural şi social" ; orice creaţie exprimă „tendinţele epocii în care trăeşte (artistul, n.n.), ale societăţii în care trăieşte. Deci artă fără tendinţă nu poate să fie" [20]. Dar arta „lucrează asupra acestui mijloc". Gherea dezvoltă în spiritul determinismului sociologic ideile epocii anterioare, urmărind „ce influenţă socială şi morală e menită să aibă opera, ce înrîurire educatoare va avea ea". Creaţia devine „o forţă socială", iar datoria criticii e să măsoare intensitatea penetraţiei şi conexiunea cu un ideal social major. „Programul" critic se concentrează în cîteva puncte precise : „de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţa va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă, şi în sfîrşit prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră" [21].

Scanned with OKEN Scanner

Gherea nu ignoră prin urmare că opera este și „limbaj" iar în scrutarea personalității scriitorului atitudinea lui prevestește — chiar dacă timid — critica psihologică. Literatura este expresia unui „Zeitgeist" („pecetea timpului"), ea se încarcă obligatoriu cu o „misiune", rostul criticului e de a îndruma creatorii spre un ideal de progres, parafrazînd un îndemn goethean: „umpleți-vă inima și sufletul (...) cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru, și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce" [22]. În analiza unor fenomene literare contemporane (decepționism, pesimism, „eminescianism", simbolism etc.) instrumentele determinismului sociologic sînt abandonate, ca ineficace, Gherea îndreptîndu-se spre o primă încercare de interpretare marxistă (materialist-istorică) a faptelor, revendicîndu-și o prioritate europeană în această direcție. Orientarea sa marxistă datează din 1887 (*Decepționismul în literatura română* și *Eminescu*), demersul e paralel cu al lui Paul Lafargue și-l precede pe al lui Franz Mehring sau Plehanov [23].

3. În același timp, destinul istoric al relației literatură/societate nu poate fi privit în afara a ceea ce se petrece în literatura însăși a epocii. Marii creatori (Eminescu, Caragiale, Macedonski, Slavici etc.) sînt legați între ei prin atitudinea critică față de societate, ceea ce implică și o poziție estetică, angajîndu-i în dezbaterea critică. Pentru Eminescu, artele „sînt bucăți din viața subiectivă a poporului", literatura națională e „focarul spiritului național", o icoană a „traiului nostru laolaltă, rele și bune ce le petrecem împreună"; ea contribuie la cristalizarea unei conștiințe publice unitare, „care pe nesimțite se preface într-o solidaritate etică" [24]. Convertirea „naționalului" (de sorginte pașoptistă) în „social" apare și la Macedonski („poezia socială este, după mine, adevărata poezie a inimei", afirmă poetul în celebra *Prefață* de la 1882); literatura nu e indiferentă față de mișcarea societății, misiunea ei e *morală* și *socială*, rostul artei e de a vorbi „despre om și despre suferințele lui în mijlocul societății". Idei similare se desprind din intervențiile în dezbaterea critică și a altor scriitori: I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu ș.c.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, nu e lipsit de interes să observăm că dacă rezistența conceptelor a fost verificată în epoca precedentă mai cu seamă în bătălia pentru teatru (considerat ca factorul cel mai eficace de influențare *socială* și *națională*), la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru disputa estetică e focalizată în opera eminesciană. Cauzalitate socială, determinism al mediului, finalitate etică și națională, declanșare a unei vaste influențe și provocare de curente („eminescianismul") prilejuiesc reluarea pasionată (și aplicată) a dezbaterii relației literatură/societate. Titu Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Anghel Demetriescu, N. Iorga, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu ș.a., au rediscutat-o prin prisma operei celui mai mare poet român, confirmînd sau infirmînd interacțiunea celor doi termeni, recunoscută sau nu într-o operă poetică genială.

4. Începutul secolului al XX-lea găsește critica românească într-o mișcare sincronă cu tendințele fundamentale din critica europeană. Reminiscențele sociologiste de tipul Taine-Brunetière, cu explicitarea operei, scriitorului, curentelor în zona cauzalității, sînt depășite fie în direcția unor căutări materialist-istorice (marxiste), pe linia deschisă de Gherea și continuată de G. Ibrăileanu (în faza primă a criticii sale), fie în acea psihologică (a „emoției estetice") cu ecouri din Wundt, Fechner, Paulhan, Souriau sau Volkelt. Afirmarea unui istorism (care, prin W. Scherer promova erudiția pedantă și relativizarea judecăților de valoare) nu rămîne fără ecou în sfera criticii (și mai ales a istoriei literare) exercitate de N. Iorga sau Bogdan-Duică ș.a. Raportarea continuă la orizontul social formează totuși constanta militantismului critic iorghist. Descins din Gherea, el se hrănește cu patosul romantic al unei pledoarii generale, angajînd întregul destin al literaturii momentului, orice preocupare către un sistem critic esteticește fundamentat fiind absentă. Termenii *etic* — *etnic* — *estetic* sînt recontopiți în sprijinul forjării unui concept general de „literatură națională", investit cu o „misiune de îndreptare și moralizare pe care cu mîndrie trebuie să și-o recunoască și să o îndeplinească la noi" [25]. Literatura trebuie „să servească drept instrument de luptă pentru scopurile unui popor" [26], poetul fiind un *vates*, iar „programul" ce i se recomandă (*Rostul*

închipuit și cel adevărat al literaturii)[27] se inspiră dintr-un sentiment de solidarism social (cu finalități etnice) în sprijinul căruia criticul aducea, paradoxal, exemplul de creație al modernului W. Whitmann.

Într-o arie mai strîmtă — concepută dogmatic — a determinăriilor sociologice, plasează literatura și H. Sanielevici, al cărui demers critic vădește o înțelegere mecanicistă a vechiului precept: „literatura este oglinda societății". Spirit polemic, angajat în combaterea curentelor inspirate de ruralismul romantic, „criticist" și liberal în concepția sociologică, el rămîne un adversar principial al autonomismului estetic („a susține că lucrarea artistului trebuiește studiată «în sine», din punct de vedere curat estetic, fără nici o legătură cu mediul, este o absurditate")[28] pierzînd în cele din urmă din vedere specificitatea operei.

La polul opus, al unui dogmatism estetic, extrem autonomist, se plasează concepția critică a lui Mihail Dragomirecu, reacție la tendințele istorismului genetic și ale psihologismului de la începutul veacului. *Știința literaturii* (1926), ale cărei concluzii au fost discutate și de B. Croce — viza, între altele, plasarea artei deasupra accidentalului istoric. „Opera de artă trebuie cercetată în afară de condițiile de timp, de spațiu și cauzalitate. Nu e nevoie să știm nici cine a făcut-o, nici unde, nici cînd"[29]. Reacția față de dogmatizarea unui punct de vedere sociologic se manifestă cu o virulență ideologică nu mai puțin spectaculoasă. Studiul „operei", considerată ca entitate autonomă, prevestea însă orientări structuraliste foarte moderne, iar disocierea personalității artistice de cea umană, preconizată de M. Dragomirescu, anticipează opoziția dialectică artist/om propusă (evident, în alt context filozofic) de G. Lukács.

5. Elementul de echilibru se regăsește în atitudinea lui G. Ibrăileanu, partizan al esteticii sociologice, preocupat să nuanțeze ideile lui Gherea (mediu, morală, decepționism) în sens socialist, cu introducerea conceptului de „clasă" („psihologia de clasă") și de „perspectivă interioară". Prima fază a teoretizărilor lui Ibrăileanu pornește de la J. M. Guyau (*L'art au point de vue sociologique*, 1887)[30] și E. Hennequin (*La Critique scientifique*, 1888), preocuparea principală fiind funcția gnoseologică și morală a artei. În *Literatura și so-*

Scanned with OKEN Scanner

cietatea (1912) însă, criticul redeschide dezbaterea „raportului dintre opera de artă și împrejurările sociale", vechiul obiect al polemicii Maiorescu-Gherea. Opera „este expresia sufletului și oglinda unei societăți" ; mediul o influențează, neîndoios, dar termenul nu trebuie absolutizat, el nu poate exclude și acțiunea modelatoare a eredității, temperamentului, predispozițiilor înnăscute etc. Cu cît un scriitor e mai „reprezentativ", cu atît el ne apare mai puțin supus presiunii „mediului". Ibrăileanu împărtășește numai în parte explicația „selecției" naturale, aplicată sociologic de William James și de Brunetière. Pentru el, scriitorul reprezentativ e un „ferment", capabil să modifice constituția mediului (teoria „eroilor") dar totodată și un „accident fericit", care „izbutește, dacă se naște într-o lume cu același fel de a simți". Condiția „selecției", a succesului", „comprehensiunii" reciproce, e concordanța între temperamentul creatorului și vectorii mediului în care își desfășoară existența și opera. „Iar dacă nu găsește mediu prielnic, atunci nu e gustat, citit, lăudat și consacrat. Se poate însă ca după moartea lui să vină o generație care să-l priceapă." Există așadar și o „selecție" postumă. Mai tîrziu, în *Creație și analiză* (1926), criticul evoluează spre considerarea realității doar ca un punct de plecare. Creatorul „selectează, transfigurează ceea ce a selectat, transformă totul în ceva nou și foarte personal" ; el „clădește conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale...". În spiritul psihologiei lui W. James, Ibrăileanu concepe arta ca o „reprezentare", sufletul artistului fiind „ca un torent care respinge, primește, selectează, absoarbe, transformă aportul simțurilor". Faza aceasta „socio-psihologică" se va complica cu propensiunile unei judecăți strict estetice, corolarul periplului fiind o „critică completă", concepută ca un „tot", adică o sinteză între propozițiile estetice, sociologice, psihologice puse în serviciul explicării *operei*. Ideea nu va rămîne fără ecou în formația noii generații de critici din perioada interbelică, G. Călinescu și Mihai Ralea [31].

6. Critica românească se apropie astfel de momentul marilor ei sinteze, iar punctul de convergență al direcțiilor contrare se regăsește încă o dată în relația literatură/societate ; către aceasta meditația ei se întoarce la fiecare etapă

Scanned with OKEN Scanner

a evoluţiei, ca la o constantă majoră. Oricît de paradoxal ar părea, şi oricît metoda adoptată îi separa în epocă, Eugen Lovinescu se întîlnea în acest loc geometric cu poziţia lui Ibrăileanu însuşi. „Impresionismul" critic lovinescian (orientat la început către relativismul lui Jules Lemaître şi Emile Faguet, complicat sociologic cu idei din G. Tarde) ţinea totuşi seamă de o cauzalitate socială şi — asemenea lui Ibrăileanu — de opoziţia, „diferenţierea" creatorului reprezentativ în raport cu mediul: „Scriitorii vor fi judecaţi şi din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieţii sociale şi culturale şi cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar şi din punctul de vedere al eforului de diferenţiere faţă de ce a fost înainte, diferenţiere de material de inspiraţie, în sensul evoluţiei preocupărilor momentului istoric..." [32]. Autonomismul estetic manifest al lui Eugen Lovinescu nu exclude totuşi raportarea literaturii la „momentul istoric", adică la „congruenţa tuturor factorilor sufleteşti ce i-au determinat stilul". Însăşi mişcarea concentrică a unei literaturi „sincronice", integrată ritmurilor europene conform unor legi ale interdependenţei, are în vedere prezenţa unui „saeculum", a unui „Zeitgeist" propriu veacului nostru. Autonomismul şi ideea „diferenţierii" concepută ca opoziţie se vor manifesta în cele din urmă ca o formă de rezistenţă la alienarea creaţiei sub presiunea ideologiilor retrograde din anii ascensiunii şi dominaţiei fasciste [33].

O repunere în discuţie a termenilor propune şi Mihai Ralea, proiectînd-o în dialogul critic cu poziţiile lui G. Simmel, Dilthey, Utitz şi Dessoir. Relaţia afirmată este *etnic/estetic*, termenul prim fiind acceptat în sensul stilistic al lui Müller-Freienfels, iar opţiunea finală, pentru un „specific naţional" (Wölfflin) prelungind o idee lansată anterior de Maiorescu şi Ibrăileanu. Eseistica lui Ralea (*Etnic şi estetic*, *Arta ca mentalitate de clasă*, *Mentalitatea estetică şi timpul*, *Expresie individuală şi expresie socială în artă*) abundă în referinţe la un corp de condiţionări istorice, etnice, estetice care modifică ideea croceană a artei ca „expresie" individuală. Prin insuşi caracterul său de „expresie", creaţiunea artistică „are o direcţie socială"; fiind „limbaj", ea se integrează obligatoriu unei continuităţi sociale: „În orice creaţie socialul e înţeles de la sine. Fără el nu există decît

un plan inform, intenţii vagi, tendinţe semiinconştiente". Sau: „Prin scop, arta devine socială fiindcă se adresează publicului, iar prin origine este deja socială, fiindcă educaţia artistului nu poate fi decît aceea a mediului în care trăieşte" [34].

Rigorismul estetic doctrinar al lui Croce este amendat şi de G. Călinescu [35] în direcţia repunerii în discuţie a criteriului istoric necesar în judecata estetică: „adevărata critică de valoare conţine implicit o determinare istorică". Criticul propune o soluţionare originală a mai vechii dileme care lăsase în suspensie disputa sociologismului şi autonomismului estetic, deschisă la finele veacului trecut. Stabilind *existenţa artistică* a operei, el deplasează relaţia dialectică literar-social în interiorul creaţiei însăşi, cu universul ei fictiv, corelativ realităţii oglindite: „a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui nu este deloc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăşi". Marile opere sînt *realităţi* cu o istorie proprie; a studia împrejurările exterioare, condiţionările din care au ieşit *Iliada*, *Madame Bovary*, *Crimă şi pedeapsă*, *Hamlet* etc., etc., însemnează a face istorie exterioară literaturii. Aplicînd însă aceleaşi criterii *sociologice* şi *istorice* operelor — ca realitate artistică — însemnează a face critică şi istorie literară. „Prin urmare există două istorii — distinge G. Călinescu: istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică" [36]. Rezolvarea modernă a termenilor ecuaţiei ce străbate gîndirea critică românească în ipostazele ei succesive îşi găseşte magistrala demonstraţie în monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) [37].

7. Problema raportului dintre artă şi viaţa socială este pusă explicit şi de Tudor Vianu într-una din operele sale fundamentale: *Estetica* (1934—1936), fără intenţii normative, în scopul numai al elucidării unei legităţi. Răsărită din realitatea grupului social şi practicată în vederea întăririi lui [38], arta pare să promoveze un solidarism detectibil încă din faza ei primitivă. „Acţiunea cauzativă a vieţii asupra

artei" conduce la constatarea unei funcţionalităţi diverse: *expresie* a societăţii, *negaţie* sau *compensaţie* a acesteia. În primul caz, exprimînd societatea, arta aduce într-o lumină mai vie tendinţele latente ale grupului, determinînd fenomenul *succesului* (studiat în mecanica lui şi de G. Ibrăileanu, M. Ralea etc.); în cazul al doilea, dînd o replică inadecvării sociale şi provocînd noi curente, arta vădeşte un potenţial de *influenţare*. O altă funcţiune, în acelaşi timp *socială* şi *estetică*, este capacitatea artei de a crea un public. În măsura stratificării acestuia, prin progresul societăţii, coexistenţa unor „grupuri de public" ridică în faţa sociologiei literare probleme ce se refuză unor generalizări pripite. Punctul de vedere al lui Tudor Vianu vine astfel în întîmpinarea modului contemporan, marxist, de considerare a relaţiei — din ce în ce mai complexe — a raportului dintre literatură şi existenţa socială.

8. Critica actuală a reluat dezbaterea acestui raport în două etape: la începutul fazei de afirmare a noii literaturi postbelice, din nevoia justificării fenomenului şi a fundamentării lui istorice (= conexiunea destinului literaturii cu destinul însuşi al societăţii socialiste în formare); ulterior, în momentul cînd, respingînd nihilismul proletcultist şi dogmatismul ideologico-estetic, critica a redeschis procesul marilor creatori din trecut (M. Eminescu, Titu Maiorescu, Al. Macedonski ş.a.), în genere a celor relegaţi de exageraţiile dogmatice, apoi a trecut şi la analiza curentelor literare (în special a celor unde relaţia artă/societate apare „mediată": simbolism, modernism, avangardism); în fine, re-lectura unor critici şi teoreticieni literari (T. Maiorescu, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, G. Călinescu) oferă criticii contemporane — printr-o „recuperare" dialectică — o perspectivă istorică şi certitudinea unei tradiţii modern articulate la coordonatele prezentului. În analiza modernă a „stratului social-istoric" propusă de Adrian Marino[39], investigaţia e sincronică (opera în context social) şi diacronică (opera situată în timp), atentă în egală măsură la factorii care integrează opera, cît şi la aceia care o disociază şi o individualizează. „Suprema realitate în critica literară rămîne în orice împrejurare opera ca atare, cu identitate proprie..." Soluţionată provizoriu, în spirit călinescian, lunga

Scanned with OKEN Scanner

dispută istorică a relației literatură/societate se redeschide astfel în forme tulburătoare, din perspectiva noastră asupra operei ca „limbaj".

NOTE

1. Ideea unor „constante dialectice", inclusiv în domeniul românesc, a fost introdusă de B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes, recherches, perspectives*, Paris, Didier, 1967, 408 p.
2. Problema a fost dezbătută în detaliu de D. Popovici, *Primele manifestări de teorie literară în cultura română*, în vol. *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944, pp. 167—193; urmînd acestui model, investigația a fost continuată de L. Grămadă și M. Protase, *Preocupări de teorie literară la români între 1780 și 1830*, în „Studia Universitatum Babeș et Bolyai", Cluj, 1958, tom. III, nr. 6, Series Philologia, fasc. I, pp. 49—64; G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești, 1812—1866*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, *Introducere*, pp. 5—72.
3. Alecu Russo, *Scrieri alese*, București, E.s.p.l.a., 1959, p. 44.
4. Cezar Bolliac, *Despre literatură*, București, E.s.p.l.a., 1954, p. 7.
5. Ion Ghica, *Prefacie* la *Convorbiri economice*, București, 1879, p. III.
6. Heliade Rădulescu, *Pentru poezie*, în *Opere*, ed. D. Popovici, vol. II, p. 495.
7. C. A. Rosetti, în „Românul", I, 1857, nr. 3; ap. G. Țepelea, *Studii de istorie și limbă literară*, București, Minerva, 1970, p. 160.
8. C. Bolliac, *Poezia*, în *op. cit.*, p. 75—76.
9. Andrei Mureșanu, *Artile sau măiestriile cele frumoase*, în *Poezii și articole*, București, E.p.l., 1963, p. 164.
10. Idem, *op. cit.*, p. 144.
11. G. Bariț, *Scriitori clasici*, în *Articole literare*, București, E.s.p.l.a, 1960, p. 35.
12. *Ibid.*
13. Între excepții, să cităm cazul lui B. P. Hasdeu, admirator fidel al romanului realist. Respingînd acuzația de falsificare („minciună") adusă în epocă romancierilor, Hasdeu explică în spirit modern relația dintre realitate și ficțiune: „Un romancier adevărat, un Dickens, un Balzac, un Thakeray, nu fac altceva în privința realității celei concrete decît ceea ce face algebra în privința aritmeticii, adecă: din ceea ce în realitate ne întîmpină la fiecare pas cu figuri sau cu evenimente deosebite, împrăștiate, romanul abstrage tipuri de figuri și tipuri de evenimente, pe cari le grupează apoi întocmai după cum ele ar fi cu putință de a se grupa de la sineși în realitate. În loc de operațiunea aritmetică: 1+1, 1+2, 1+3..., romancierul ne dă: A+B. Oare A+B să fie o minciună?" *Fondul basmului*, frag. din *Basmul* în *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III, Buc., 1893; ap. *Articole și studii literare*, București, E.p.l., 1961, p. 230
14. Maiorescu, *Critice*, vol. III, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

15. Vezi şi interpretarea lui Paul Georgescu, *Titu Maiorescu critic literar*, în „Viaţa românească", 1963, nr. 12, care separă o aşa-zisă „zonă clasică" în concepţia estetică maioresciană.
16. Radu Ionescu, *Principiile criticei*, în *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*, 1967, p. 587.
17. Cf. şi Tudor Vianu, *Junimea*, în *Istoria literaturii române moderne*, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1944, p. 244.
18. D. Popovici (*Cezar Bolliac, romantism şi socialism în definiţia poeziei*) arăta că, mult înainte de primele ecouri ale determinismului lui H. Taine, prin vehicularea unor idei din *M-me* de Staël, Bolliac era un precursor: „făcînd ca opera să depindă de mediu şi de epocă şi îndrumîndu-se către teoria rasei, el pregătea spiritele române pentru acceptarea sistemului marelui critic francez".
19. Anghel Demetriescu, *Poetul şi timpul său*, în *Opere*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1937, p. 202.
20. În „Contemporanul", VI, p. 524.
21. *Asupra criticei*, în *Studii critice*, vol. I, p. 40.
22. *Personalitatea şi morala în artă*, în *Studii critice*, vol. II, p. 101.
23. Vezi unele detalii ale problemei la Al. Dima, *Gherea în cadrul criticii ştiinţifice europene*, în vol. *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, E.p.l., 1962, p. 270—278.
24. M. Eminescu, *Despre cultură şi artă*, Iaşi, Junimea, 1970, p. 21.
25. N. Iorga, *Ce este „Sămănătorul"?*, în „Sămănătorul", V (1906), nr. 1, p. 2.
26. N. Iorga, *Istoria literaturii române, Introducere sintetică*, Bucureşti, 1929, p. 203.
27. Idem, în „Sămănătorul", nr. II (1903), nr. 34, p. 531—534.
28. H. Sanielevici, *Cercetări critice şi filosofice*, Bucureşti, E.p.l., 1968, p. 38.
29. M. Dragomirescu, *Critică*, vol. II, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1928, p. 6—7.
30. Înaintea lui Ibrăileanu, Gherea se arăta entuziasmat de „opera admirabilă" a lui J. M. Guyau (*Asupra criticei*).
31. Ideile lui G. Ibrăileanu sînt pe larg analizate în monografia lui Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, Bucureşti, E.p.l., 1967 cap. *Concepţia estetică*, p. 233—265.
32. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, *Evoluţia ideologiei literare*, p. 8.
33. Asupra lui Lovinescu, vezi şi studiile lui N. Tertulian, Ileana Vrancea, Eugen Simion ş.a. Despre apărarea ideii de artă social angajată în slujba unor idealuri majore, în perioada ascensiunii fascismului, vezi Ileana Vrancea, *Tradiţii ale criticii literare marxiste din România, 1930—1940*, Bucureşti, Editura politică, 1962, passim.
34. M. Ralea, *Scrisori din trecut. În literatură*, Bucureşti, E.p.l., 1963, p. 206.
35. În *Principii de estetică*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939.
36. G. Călinescu, cap. *Tehnica criticei şi a istoriei literare*, în *op. cit.*, p. 106.
37. G. Călinescu reia problema în spirit sociologist în unele foiletoane critice: *Artistul şi timpul său*, în „Contemporanul", 1946, nr. 5 şi

Scanned with OKEN Scanner

în altele, vezi volumul *Literatura nouă*, Craiova, Scrisul românesc, 1973, passim.

38. Capitolul *Arta și viața socială* din *Estetica*, ediția III-a, 1945, p. 228—242.

39. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 33—36.

Scanned with OKEN Scanner

Nici un critic — astăzi — n-ar susţine că magistratura lui îl designează drept un supraveghetor de reguli (altădată numite „canoane") estetice, dar nici n-ar conveni asupra ideii că îşi exercită critica fără o anumită finalitate ideologică, literară, culturală etc. Criticul rămîne în primul rînd un *mediator* între scriitor/operă şi cititor, lucru firesc, ce intră dintotdeauna în misiunea sa de tălmăcire, explicitare a sensurilor creaţiei, a personalităţii, curentelor, epocilor literare. Criticul e chemat să lumineze geneza, direcţiile, intenţionalităţile operei. Cu atît mai mult o face criticul actual, angajat ferm în frontul unei literaturi militante. În spiritul unei estetici marxiste, criticul contemporan îşi axează activitatea în planul general ideologic, pe baza unei tradiţii naţionale a criticii noastre de direcţie, care ne-a lăsat un corp de principii şi stimuli fructificaţi azi în judecarea fenomenului extrem de viu al literaturii contemporane.

1. Nu putem concepe actul critic în afara unei concepţii filozofice marxiste, fundament al judecăţii noastre axiologice. Criticul român contemporan nu este, aşadar, un simplu „traducător" al operei, simplu exeget sau hermeneut. El afirmă (dacă e critic adevărat) o judecată de valoare în raport cu punctul de vedere ideologico-politic şi estetic, reliefează realizarea, scoate în evidenţă neîmplinirile, eşecul, slăbiciunile, stîngăciile, carenţele de viziune, cele stilistice etc. Cu alte cuvinte, el şi „sancţionează", la modul dezbaterii deschise, realizînd astfel o acţiune de îndrumare a

Scanned with OKEN Scanner

creaţiei. Numai că sancţiunea critică are în vedere progresul creaţiei individuale şi de ansamblu, în funcţie de o atitudine estetico-ideologică. Criticul de azi e animat de ideile umanismului socialist, de idealul unei literaturi realiste în spirit modern, care să fie expresia fidelă şi autentică artisticeşte a epocii noastre — aşa cum este ea — pasionată şi zbuciumată, cu structurile ei dinamice, cu mutaţiile operate în conştiinţe, cu esenţa ei revoluţionară. În fine, criticul trebuie să ştie să cearnă valorile, să le ierarhizeze, să le impună pe cele nou afirmate, să le consolideze în opinia publică, respingînd fără ezitare mediocritatea, falsul, impostura. În acest sens, sarcina criticului român actual e o nobilă sarcină politică.

2. Exercitarea acestor funcţii se realizează prin rostirea în for. Criticul devine un factor activ, cu o prezenţă tot mai vie în presa noastră, apelînd la formele consacrate ale cronicii de carte, articolului, foiletonului, studiului de sinteză. Ideea prezenţei sale vii, imediate, prompte beneficiază de o îndelungată tradiţie care ne plasează în circuitul unei istorii şi a unei continuităţi. Ea se impune de-a lungul unei lungi evoluţii a criticii naţionale, veche de la Maiorescu şi Gherea încoace, trecînd prin activitatea unor G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, T. Vianu, Perpessicius, P. Constantinescu, G. Călinescu, Vl. Streinu, Ş. Cioculescu ş.a. Ce sînt *Criticele* lui Maiorescu dacă nu asemenea intervenţii — sub forma articolului şi foiletonului critic — în realitatea imediată a literaturii momentului său, în actualitate, adică? Direcţii, fenomene literare, cărţi şi autori constituie şi materia criticelor lui Gherea, de unde şi spiritul polemic ce animă acţiunea fiecăruia dintre părinţii criticii româneşti. Ce altceva sînt *Criticele* lui E. Lovinescu, „cronicile" lui G. Călinescu ori *Menţiunile* lui Perpessicius? Aceste mari spirite au exercitat o magistratură eficientă, necesară şi nobilă în opera lor. Ei constituie şi sub acest raport modele majore pe care o mare parte a criticii actuale le urmează şi le continuă în condiţii specifice. Pentru că nici astăzi nu putem concepe altfel exerciţiul critic. Vom observa, de pildă, că „maiorescianismul", ca sistem, concepţie organică asupra artei, a literaturii, a criticii n-a fost construit *in vitro*, în vreun tom abstract, şi abstras din realitatea vie din vre-

mea sa, ci este *dedus* din intervenţia directă, practică, a criticului operativ, în contactul permanent cu scrisul contemporan. Nu altfel au procedat Gherea sau E. Lovinescu, G. Călinescu ori Tudor Vianu. Critică însemnează pentru fiecare dintre ei trăire în intimitatea creaţiei — şi în primul rînd a celei contemporane, nu a ideilor pur şi simplu. Tot aşa, criticul contemporan trebuie să trăiască intens şi autentic realitatea creaţiei, convins că destinul său e comun cu al creatorului. Dacă e critic adevărat, el nu e un simplu belfer, un funcţionar care interpretează ori explică în alt registru un text, ci îl re-creează şi tot atunci îl re-trăieşte. Evident, talentul criticului e şi el o condiţie *sine qua non*. Nu e suficientă erudiţia, pregătirea filozofică, e nevoie şi de sensibilitate, de gust estetic şi de talent creator. În fine, e nevoie şi de conştiinţa demnităţii profesionale a actului, ceea ce unii numesc „curajul critic". Curajul de a afirma că opera cutare e caducă, falsă, nerealizată, chiar cînd e semnată de un nume consacrat; sau că opera e bună, chiar atunci cînd autorul ei e tînăr, necunoscut ori neînarmat cu suficiente „relaţii" în lumea literară, ori victima pur şi simplu a unor maşinaţii de culise. Manipularea valorilor şi jocul „ierarhiilor" este cea mai păgubitoare plagă a organismului critic. Critica e şi o morală, deci o chestiune de demnitate umană. Actul critic implică aşadar şi atitudinea etică, de aceea am înlocui ideea unui aşa-zis „curaj" cu sfera mai largă a demnităţii şi probităţii profesionale, obligatorie ca în orice domeniu şi înscriindu-se în aria limpede a politicului.

3. Obiectivitatea actului critic este prin urmare o altă condiţie a disciplinei însăşi. A repeta acest adevăr unanim recunoscut şi care stă la baza exerciţiului criticii nu mi se pare totuşi lipsit de importanţă. Fiindcă, deşi un atare principiu n-a fost contestat niciodată cu voce tare, el se află uneori, în practică, ştirbit de imixtiunea unor factori exteriori. Criticul se poate înşela în aprecierile sale; poate avansa cu un plus de generozitate opinii optimiste cu privire la valoarea unui scriitor aflat la primele sale opere, iar evoluţia acestuia poate să contrazică unele prevederi. Există, aici, un risc normal pentru orice magistratură, şi exemplele celebre nu lipsesc. Maiorescu însuşi — s-ar putea invoca în

Scanned with OKEN Scanner

sprijin — s-a înşelat cu privire la unii poeţi contemporani, puşi în imediata vecinătate a marelui Eminescu ; posteritatea a contrazis unele aprecieri dilatate ale lui E. Lovinescu, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, pentru a nu aminti decît autorităţile critice din prima jumătate a veacului nostru. Factorul obiectivitate a suferit în aceste cazuri o influenţă a simpatiilor sau, invers, a aprehensiunilor cenacliere, de ideologie literară, de grupare şi adeziune ori neaderenţă la un program estetic etc. Istoria literară, ca instanţă de revizuire a funcţiei critice, poate corecta erorile de optică, unele izvorîte din perfectă bună-credinţă. Acest coeficient al riscului nu cred că inhibă la urma urmelor personalitatea criticului contemporan, cîtă vreme autoritatea numelor citate mai sus n-a suferit în perspectivă istorică, aşa cum numele lui Sainte-Beuve nu rămîne mai puţin prestigios chiar dacă n-a înţeles la justele lor dimensiuni pe Balzac, Flaubert sau Baudelaire. Obiectivitatea trebuie concepută în sens principial, organic, ca un atribut al criticii chemată — cum afirma expresiv Camil Petrescu — „să plivească, să călăuzească, să previe rătăcirile, menţinînd acel climat care e propice creaţiilor autentice". Caracterul ei *estetic* este dublat firesc, pentru noi cei de azi în primul rînd, de un caracter *educativ* şi *cultural*, şi în dependenţă de aceşti factori din urmă critica „grăbeşte judecata timpului, orientează creaţia, aceasta-i specificitatea ei". Or, tocmai în acest punct mi se pare că unii critici actuali mai dezertează de la misiunea actului critic, care nu e pur *constatativ* ci şi *orientativ*. Avem o solidă tradiţie şi în această direcţie, şi modul cum Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, precum şi generaţia marilor critici interbelici au ştiut să îndrume creaţia colegilor lor scriitorii constituie un exemplu. Cine reciteşte azi — din perspectiva noastră contemporană, care a revizuit, reafirmat şi consolidat valorile majore ale primei jumătăţi a veacului XX — cronicile literare semnate de G. Călinescu (multe contopite în marea sa *Istorie*), P. Constantinescu, Tudor Vianu, Vl. Streinu, Perpessicius, Ş. Cioculescu ş.a. observă fără dificultate modul cum criteriul obiectivităţii funcţionează la toate nivelele creaţiei. Cu argumente rostite ponderat ei nu s-au sfiit să critice unele aspecte ale unor cărţi semnate de Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Arghezi, Barbu ori Blaga. Cronicarul ac-

Scanned with OKEN Scanner

tual, handicapat uneori în judecţile lui de valoare la discutarea unei cărţi recente, ar putea aprecia cu un plus de învăţăminte asemenea rezerve, formulate faţă de scriitori unanim recunoscuţi ca fiind în prima linie a literaturii acelei epoci. Receptivitatea la critică a acelor scriitori mi se pare sensibil mai mare decît a unor autori actuali. O anume alergie la critică, pretenţia — în unele cazuri regizată, manipulată — la torentul de elogii, epurarea oricăror rezerve, recomandări, aprecieri negative, duce la alterarea raporturilor scriitor-critic şi la falsificarea climatului literar însuşi. Scriitorul consacrat are astfel iluzia (construită cu o anume abilitate, în care finalmente crede) a unui *nec plus ultra* atins în ultima sa carte. Asemenea pretenţii se răsfrîng apoi păgubitor asupra literatului mediocru dar mai bine plasat într-o ierarhie literară ori extraliterară, ca şi asupra grafomanului pur şi simplu. Unii scriitori, foarte tineri, aflaţi la prima lor carte, nu concep — sub pretextul stimulentului, al „încurajării" necesare — obiecţii fundamentale asupra viziunii, concepţiei, expresiei. Asistăm astfel la un spectacol „critic" dereglat, cînd tirul exigenţei se descarcă în virtutea unei nevoi de compensaţie asupra unor nume obscure, a unor cărţi-accident, uneori tipărite din eroare, în vreme ce carenţe reale „scapă" nesemnalate dintr-o pudoare cu multe subtexturi. Un fenomen simptomatic, generat de această ştirbire (ori renunţare) la criteriul obiectivităţii este şi fuga de formularea unor judecăţi de valoare. Sub pretextul adoptării de către critică a unor metode moderne de abordare a operei, de multe ori insuficient asimilate, unele articole critice rămîn în sfera afirmaţiilor evazive, neutre, neangajante sub raportul opţiunii valorice. La capătul lecturii rămîi cu senzaţia unui gol sau a unei ambiguităţi referitor la atitudinea *critică* a autorului cronicii faţă de opera discutată. Comentariul locvace, prolix, cu pretenţii savante ori pur impresioniste devine un paravan pentru derobarea de la o judecată rostită ferm şi limpede. Dar adevărata critică presupune o axiologie, o concepţie estetică şi ideologică fermă, o funcţie de educare a lecturii şi gustului cititorului actual, şi în raport cu toate acestea se cere rostită o selecţie, se formulează elogiul şi rezerva. A discuta o operă eludînd judecata de valoare (sau considerînd-o implicită) nu însemnează a fi „obiectiv", ci a crea soluţia unui

Scanned with OKEN Scanner

evazionism critic nedorit. Cu alte cuvinte, se pierde pînă la urmă tocmai esenţa creaţiei şi obligaţia elementară a criticului de a spune cititorului dacă o carte e bună ori proastă. Căci obiectivitate însemnează şi asumarea unei răspunderi de care nici o magistratură nu se poate dispensa, dacă vrea să fie recunoscută în autoritatea ei.

4. Ideea responsabilităţii criticului actual se desprinde astfel în mod firesc din contextul funcţiilor asumate. Dar această idee aş vrea s-o conexez cu raportul scriitor-critic-public. Diversificarea metodelor critice moderne este astăzi o realitate. Acest proces nu poate însă scăpa din vedere dinamica extraordinară a culturii de masă, efect al revoluţionării structurilor sociale şi intelectuale, nici explozia tehnico-ştiinţifică a epocii contemporane. Care sînt sarcinile noi ale criticii în faţa cerinţelor tot mai complicate ale unui public incomparabil mai vast decît în veacul anterior ? Cum se comportă critica faţă de noile mass-media ? Ce sarcini specifice îşi asumă disciplina noastră în procesul culturalizării maselor ? Nu este nici locul, nici timpul de a răspunde la toate aceste întrebări. Cred totuşi că — asemenea scriitorului — şi criticului îi revine sarcina de a *crea* un public, a-i întreţine setea de artă şi a-l educa, a-l îndruma spre cartea bună şi a-l îndepărta de literatura de colportaj, de producţia de serie, de unilaterarizarea gustului. Publicul actual, în mare măsură compus din generaţiile tinere, are o enormă sete de lectură, şi în aceeaşi măsură, o reală nevoie de a fi exact şi onest informat, educat, cultivat, pentru a-i accelera maturizarea estetică. Depinde de conştiinţa profesională a criticului (care e totodată şi o conştiinţă civică, politică) dacă va reuşi să-şi alieze în cel mai scurt timp cititorii pentru cauza unei literaturi adevărate şi sincere, curajoasă şi realistă, expresie fidelă şi autentică a epocii în care vieţuim. Dacă — în urma unui asemenea fenomen — tirajele cărţilor de aventuri şi ale unor traduceri desuete vor scădea în profitul tirajelor literaturii contemporane. Un studiu de sociologie a lecturii şi-ar avea aici rostul, pentru a orienta şi mai exact, pe bazele ştiinţei moderne, actul critic. Constatările decalajelor de apreciere (critică-public), determinarea factorilor ce fac să stagneze, să regreseze ori să se amelioreze opţiunile estetice ale cititorilor, stratificarea

Scanned with OKEN Scanner

și diversificarea masei de lectori etc., iată cîteva aspecte capabile să orienteze acțiunile unei mai prompte intervenții a criticii în formarea unui public avizat, la proporții și cu eficacitate mult sporite. Existența de pe acum a unui strat considerabil de cititori receptivi la valoarea autentică, la mutațiile estetice moderne etc. ne îndreptățește să cerem și criticului să privească cu un ochi mai atent către „fratele nostru cititorul", pentru a parafraza un mare poet. De pe acum, o parte a publicului nu se mai instituie într-un receptor pasiv, ci se recomandă drept un partener demn de dialogul nostru, un subiect gata să participe activ la procesul cunoașterii artistice, la descoperirea și re-descoperirea operei. Lectura nu mai e pentru această categorie de cititori un simplu divertisment, ci un act de cunoaștere de sine, de cunoaștere a lumii. Să nu-i subestimăm așadar intuițiile și reacțiile, flerul său pentru valorile reale, chiar atunci cînd acestea nu sînt recunoscute ca atare de către unii critici, ori nu sînt proclamate și consacrate decît mult mai tîrziu. Să nu uităm că într-un anumit moment al dezvoltării noastre literare, cu accidentele sale inerente, un monopol al criticii dogmatice decreta care e cel mai mare poet român în viață și care cel mai „decadent", deci exclus din comunitatea noii literaturi. Valorile reale au rezistat însă intemperiilor, iar publicul și-a afirmat în continuare opțiunile și selecția, împotriva articolelor unei părți a criticii momentane. Cazurile lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, al lui Liviu Rebreanu chiar, mi se par edificatoare pentru această situație. Astăzi, marea lor valoare este unanim recunoscută, raportul real a fost restabilit. Gloriile de ocazie, confecționate ad-hoc, statuile de carton s-au năruit repede. N-au rezistat nici la examenul timpului, nici la judecata cititorilor, chiar înainte ca critica să-și fi rostit — cu un apreciabil decalaj — verdictul. Iată de ce reacția cititorului mi se pare că trebuie urmărită cu mai multă seriozitate, ea nu ne este indiferentă și poate constitui adesea pentru critică o simptomatologie demnă de interpretare. Nu spunea Walt Whitman că „pentru a avea poeți buni, trebuie să avem și un bun public cititor" ? În aceeași ordine a relației critic/cititor s-ar pune deci și problema formării gustului lec-

Scanned with OKEN Scanner

turii. Putem oare neglija faptul că în cadrul unei culturi de masă — în afara massmediei — această cultură începe la urma urmelor cu școala? Instrucția publică, lărgirea considerabilă a treptelor învățămîntului nu se asociază oare realității unui nou public, mai avertizat decît cel de ieri? Dacă așa este, cred că rolul criticii literare crește nu numai în cadrele massmediei, dar și în spațiul educației școlare, în modalitățile și metodele prin care literatura, scriitorul, opera și analiza acesteia sînt prezente în diferitele etape ale învățămîntului și mai ales în manualele școlare. Prin intermediul școlii, copilul — viitorul cititor de literatură — descoperă lumea creației cuvîntului, universul lecturii. El găsește în manuale primele poeme, primele proze, primele noțiuni despre cutare scriitor, clasic ori contemporan. Opțiunile sale, gustul său, o întreagă sensibilitate artistică depind în mare măsură de acești factori. Camil Petrescu spunea undeva că e foarte greu să introduci un scriitor în manuale, dar că — o dată introdus — e aproape imposibil să-l mai evacuezi. Examinarea manualelor, cu un ochi mai exigent, atestă un număr apreciabil de autori și texte mediocre, ca să nu zicem mai rău, care persistă în memoria elevilor de toate vîrstele, falsificîndu-le adesea imaginea despre marea, adevărata poezie ori proză. Aglutinarea de date anoste, neselective, analizele depășite, rudimentare, terminologia desuetă ori confuză, stîngăcia „rezumatelor" de opere etc. sînt tot atîtea piedici viitoare pentru o receptare adecvată a valorii. Toate acestea privesc și critica literară. Cine face manualele? cine semnează analizele de texte? Nu mi se pare a fi aici o problemă mai puțin însemnată decît excelența unor studii, decît calitatea unui bun articol de revistă. Presa, radioul, televiziunea influențează opinia unui cititor/ascultător mai mult sau mai puțin avertizat; manualul însă modelează o întreagă sensibilitate estetică, deschide accesul copilului către o literatură adevărată sau falsă. Criticul are și aici o responsabilitate directă, datoria să intervină, să sprijine, să îndrepte. Nu demult, un confrate sublinia în cadrul unui congres internațional al disciplinei noastre că principala datorie a criticului rămîne totuși dragostea sa pentru operă, pentru scriitor, pentru creație. Fără pasiune, critica își anu-

Scanned with OKEN Scanner

leează substanța. Scepticismul, indiferența, tehnicizarea extremă a comentariului sînt semnele abdicării actului critic. Criticul lipsit de entuziasm, care nu ia foc la descoperirea unui autor necunoscut, a pierdut partida. Fericit criticul bătrîn care la sfîrșitul unei cariere poate afirma că opera sa cea mai de seamă e aceea de a fi pus cîteva cărți bune în mîna cititorilor.

Scanned with OKEN Scanner

UN „PĂTIMAŞ AL LECTURII"

Pare o cochetărie, şi nu e : Alexandru George pune atîta seriozitate în condiţiile restrictive ale actului critic, încît acceptă să deschidă „răfuiala" (termenul îi aparţine) cu sine însuşi. Cele două meditaţii care încheie volumul din 1973 şi următorul, recent apărut * semnalează aproape cu voluptate dificultăţile, arcanele, iluziile acţiunii critice. Dacă cronicarul literar, posesor al unei rubrici la o revistă literară, are şansa unei urmăriri consecvente şi totodată a influenţării opiniei generale, comentatorul „de poziţie extranee" — un Paul Zarifopol, spre pildă, luat ca model — „poate formula unele propoziţii interesante, ca să nu le zicem originale, dar nu îndeplineşte oficiul propriu-zis critic". Nici cronicarului, aflăm din cercetarea altui caz-limită (N. Davidescu), nu-i sînt suficiente „gust, orientare, lectură şi nerv polemic", dacă fizionomia sa nu e întregită prin „fundamentul unei experienţe artistice coerente şi spiritul constructiv". Personalitatea lui Alexandru George întruneşte cu prisosinţă aceste trăsături : chiar dacă am ocoli prozele rafinate din *Simple întîmplări cu sensul la urmă* (1970) şi *Clepsidra cu venin* (1971) — dar de ce le-am ocoli ? — originalitatea perspectivei *critice* şi arhitectura joacă un rol decisiv în *Marele Alfa* (1970) şi *În jurul lui E. Lovinescu* (1975). Cu toate acestea, autorul lor îşi mărturiseşte refuzul de a se recunoaşte „critic literar", recomandîndu-se cînd doar „un

* *La sfîrşitul lecturii*, II, Editura Cartea Românească, 1978.

glosator", cînd „un simplu diletant al lecturii şi un amator în critică". Un subtext ironic vizează probabil intenţia unei delimitări. Dar şi conştiinţa unei strategii proprii, rezultat al asedierii repetate a textului, pînă cînd sensuri inedite sînt „eliberate", lectura „pătimaşă", repetată, fiind singura capabilă să decanteze „noi adevăruri", modificînd convingeri mai vechi, dinamitînd inerţiile, clişeele autoritare, comodităţile de gîndire.

Terapeutica autorevizuirilor, recomandată şi ea în spirit lovinescian, lupta criticului cu sine însuşi, cu „sclavia obişnuinţelor", nu sînt totuşi apanajul exclusiv al autorului nostru. O bună parte a mişcării critice actuale se revendică şi ea de la iniţiativele re-lecturii. Ceea ce Alexandru George proclamă însă cu prioritate nu priveşte aspectul metodologic — într-un moment cînd „cearta metodelor" zise moderne e încă aprinsă — ci unele principii aşa-zicînd morale, şi aici îi vom recunoaşte înainte de toate importanţa intervenţiilor: dreptul fiecăruia la opinie, scrutarea adevărului acesteia şi nu a persoanei emitentului, necesitatea dialogului, dar şi a „scrutării propriei conştiinţe" (ca experienţă capitală pentru un critic), obligaţia restabilirii unei echităţi istorice etc. „Punerea în discuţie a valorilor e însăşi viaţa lor", citim într-un loc. Aşadar, suspendarea oricărei magii aiatolahice (inclusiv demontarea „criticii de autoritate" ca un primitiv pleonasm), desfiinţarea tabu-urilor. Pare acest demers o naivă forţare de uşi de mult deschise (ori măcar întredeschise)? Cîteva exemple foarte proaspete ne-ar arăta contrariul: o anume tendinţă de îmbălsămare a valorilor clasice merge mînă în mînă, la unii, cu forfota constructorilor de piramide, unde opera şi autorul sînt întemniţate, intangibile, straşnic păzite. Or, Alexandru George probează — fără a se risipi în teoretizări — cu numeroase dovezi de istorie literară, că aspecte ignorate, erori, false optici perpetuate din generaţie în generaţie prin simplul refuz al reexaminării faptelor şi documentelor ocultează ceea ce ar trebui să constituie situaţia „actuală" a unor scriitori. Falsele pioşenii, mitizarea ipocrită a adevărurilor nu servesc nimănui. Istoria literară pentru a fi cu adevărat modernă trebuie întîi secularizată. Înaintea disputei dacă i se potriveşte cascheta semiotică ori strămoşeasca bonetă frigiană, un spirit liber-cugetător trebuie s-o aereze, s-o oxigeneze. A restabili

Scanned with OKEN Scanner

portretul autentic al trecutului nu înseamnă nici blasfemie, nici sacrilegiu, nici impietate — termeni cultici care n-au ce căuta într-o incintă a ştiinţei, prin excelenţă laică.

Al. George nu ezită, în acest sens, să propună cîteva demonstraţii pe cît de prudente, pe atît de elocvente. Întoarcerea la surse, dincolo de tirania clişeelor, revendicarea documentului în dauna hagiografiei, revizuirea unor sentinţe crezute „definitive" dar casabile prin descoperirea de noi probe formează arsenalul celui dispus să *recitească*, nu să *recite*. Ceremonios, tonul e totdeauna circumspect, dar nu evită afirmaţia categorică, după o prealabilă cîntărire a dovezilor, cînd exegetul se simte înarmat pînă-n dinţi. Astfel, a proba că Maiorescu nu era un polemist infailibil nu micşorează statura marelui critic, dar îmbogăţeşte galeria figurilor culturii româneşti cu cîţiva nedreptăţiţi : V. A. Urechia şi P. Carp între alţii. *Memoriile* lovinesciene nu pierd savoarea lor *literară* prin restabilirea meritelor reale (deformate, luate în deriziune ori eludate acolo) ale lui Pompiliu Eliade, profesorul căruia mentorul *Sburătorului* îi datora totuşi nu puţine idei şi sugestii de concepţie. Ipoteza asupra impulsurilor secrete care-l determină pe Maiorescu să aleagă din toată dramaturgia lui Ibsen, spre tălmăcire, tocmai *Copilul Eyolf* (piesă tîrzie, secundară) luminează un întreg capitol biografic ambiguu. Programul „Junimii", climatul său real, spiritul critic al *Convorbirilor...*, ridică alte probleme, confirmînd ori amendînd lucrări în circulaţie. Nu altfel se petrec lucrurile în cazul comentariilor despre Eminescu, Caragiale, E. Lovinescu, N. Iorga, Ion Agârbiceanu, Paul Zarifopol, N. Davidescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Tudor Arghezi ş.a.

Alexandru George îşi fixează îndeobşte punctul de pornire al reflecţiilor în textul unui studiu recent, al unei monografii, al unor texte reeditate, inedite etc., dar investigaţia sa începe abia o dată lectura încheiată. El se întoarce atunci cu neascunsă plăcere către originile lucrării de la care primise doar sugestii şi incitaţii fertile, vrînd să le verifice, să le ordoneze, să le amplifice. Meditaţia adevărată se declanşează nu doar „la sfîrşitul lecturii", dar şi al investigaţiilor. Procedarea nu e una „izvoristă" (sursologică), nu ţine cu alte cuvinte de mica manie împinsă pînă la pedantism într-o fază de odinioară a studiilor comparatiste. Nu e nici simplu

joc al inteligenţei şi erudiţiei. O singură dată — în spumoasa pagină ludică consacrată detectării originii faimoasei sintagme caragialiene *Angel radios* — autorul lasă impresia gratuităţii. Dar, pînă la urmă, textul e un mic spectacol de prestidigitaţie istorico-literară, aproape parodic (Bogdan Duică şi G. Călinescu, oricît de scandaloasă ar părea asocierea, sînt aici ţinte plauzibile). Totul e însă ironic demontat în fraza ultimă.

Finalitatea majoră este în mai toate cazurile evidentă. Reorganizarea imaginii unui curent („junimismul") sau a relaţiilor lui cu altul, secvent („sămănătorismul") ; redefinirea rolului (şi fizionomiei) cîtorva scriitori nedreptăţiţi, ignoraţi, uitaţi ; reechilibrarea raportului dintre capitolele unei opere, raport dereglat de unele propoziţii exegetice (Eminescu şi „Caietele" sale, Duiliu Zamfirescu şi „epistolarul" său etc.) ; fixarea, în fine, a noi piste în teritoriul unei opere. Două exemple doar, pentru justeţea observaţiei : Agârbiceanu n-ar reprezenta (cum însăne susţinusem în monografia din 1972) un moment de tranziţie de la Slavici către romanul lui Rebreanu, ci mai degrabă „un drum lăturalnic în topografia literaturii epocii" ; memorialul lui Camil Petrescu *Rapid Constantinopol — Bioram* e „un braţ lateral desprins din albia mare a activităţii sale, dar în care regăsim toate notele caracteristice ale stilului său şi ale unei atitudini constante". Siguranţa inciziei o probează şi cele cîteva referiri la Arghezi : „un scriitor pe care timpul îl desface încet, încet de om — printr-un proces care se petrece desigur în favoarea sa" ; şi : „ultimul său debut, datînd cu cîţiva ani înaintea morţii, nu credem că a fost încă valorificat şi înţeles pe măsura adevăratei importanţe". Etc. Fie şi numai aceste categorice (oricît de lapidare) precizări, dar şi contextul lor, în trei comentarii incluse în volum : *Tudor Arghezi cronicar şi critic*, *Arghezi într-o nouă ediţie*, *Artistul şi moartea* contrazic opinia îmbufnată a unui cîrtitor improvizat care, scoţînd sintagme izolate din capitolul consacrat într-un dicţionar poetului *Agatelor negre* şi trăgînd concluzii pripite, mai vorbea de autorul *Marelui Alfa* ca despre un „începător" în materie !

Sigur, semnalarea ingratitudinilor, „reparaţiilor" etc., e zona forte a cărţii. Dar nu toate afirmaţiile conving în egală măsură ; astfel, nu împărtăşim opinia mult prea dras-

Scanned with OKEN Scanner

tică a lui Al. George despre romanul experimental *Lydda* (semnificativ pentru momentul cînd a apărut și pentru nivelul romanului românesc la acea dată); nici ideea că „din toate reflecțiile lui teoretice (ale lui D. Zamfirescu, n.n.) risipite în corespondență, inclusiv acelea din textele elaborate, nu se poate desprinde nici o idee literară precisă", cînd autorul însuși apreciază în alt loc — împotriva opiniei curente — importanța ideilor din faimosul discurs academic, ca să nu mai vorbim despre *Prefața* la *Novelele* din 1888, despre studiul consacrat lui *Tolstoi* sau de cîteva alte texte tîrzii, în *Convorbirile...* pe 1916. În fine, pare ciudată inapetența (și sentința, v. p. 304) față de *Jurnalul* lui O. Șuluțiu sau a romanelor aceluiași. Ultima secțiune, consacrată urmăririi ocazionale a cîtorva scriitori actuali, în opere izolate, nu are decît slabe legături cu restul, iar tonul lor nu se înviorează decît atunci cînd e vorba de suita cîtorva critici, înmuindu-se elegiac în frumoasele pagini necrologice închinate lui Dinu Pillat sau Al. Ivasiuc. E și aici prezentă o înaltă probitate, care dă peste tot măsura scrisului lui Alexandru George. Căci *La sfîrșitul lecturii*, II, nu e doar cartea unei răfuieli intime cu comoditatea gîndirii, cu un „confort" al ei, acceptat, ci cu multe cețuri mitologice care mai întunecă interpretarea, întoarse, cînd le credeam risipite, precum ridicolele „fumuri din lulele preistorice". Puțini dintre noi, s-o recunoaștem, sînt dispuși să se angajeze cu orice risc în controversele istorico-literare, înțelese de unii cam alăturea. Alexandru George o face de multă vreme și — spre onoarea sa — fără menajamente.

Scanned with OKEN Scanner

TRIPLA ALIANȚĂ

S-a spus mereu despre Gabriel Dimisianu că e un critic prudent, precaut, circumspect. Impresia aceasta vine din atitudinea sa echilibrată, liberă „de orice prezumții și crispări, de suspiciuni și calcule, desfăcută așadar din orice amestec cu elementele extranee ale operei", cum o recomandă și confraților săi, într-un text mai vechi. Prezent de peste un deceniu în mișcarea literară, i-a urmărit cu o detașare aparentă modificările, convins că nu învălmășeala, rixurile, raziile punitive ar rezolva procesul, uneori confuz, al dezvoltării. „Maiorescu reimpus conștiinței literare a timpului nostru, iată un argument esențial pentru înseninarea cerului criticii", nota în 1974. Ceea ce nu înseamnă eludarea unei implicații, nici a sentimentului unei solidarități. Criticul-cronicar știe foarte bine că sîntem „captivi ai clipei în care scriem" (condiție deloc nouă, confirmată și în alte momente ale istoriei scrisului românesc), că asumarea unor riscuri în opțiunile rostite din „intimitatea procesului" nu poate fi evitată : a te dedica actualității imediate „presupune să te împaci dinainte cu o cîtime de eroare pe care numai stratificarea lentă, permisă de timp, o va putea îndepărta". Ceea ce primează, pare să spună el, e obligația constituirii unei „scări de valori", în afara căreia rămînem victime ale iluziilor, jocului de interese sau capriciilor (fie ele benigne) „modei", „gustului" etc. Poate de aici orientarea cu preponderență spre valorile sigure, constituite, capabile să compună un tablou reprezentativ pentru direcțiile contemporane. În-

Scanned with OKEN Scanner

cercarea de sinteză (*Orientări în proza de azi*) e vizibilă încă din volumul de debut (*Schiţe de critică*, 1966) şi se structurează judicios pe tot parcursul celui secvent (*Prozatori de azi*, 1970). Dincolo de „cîtimea de eroare" — detectabilă acum, după trecerea anilor, în cartea din 1966 — Dimisianu ne apare însă nu doar un jucător calculat, mizînd pe investiţia numelor „sigure". Să nu uităm că el afirmă, uneori în pofida neîncrederii sau miopiei altora, apariţii oarecum incomode în proza momentului: Ştefan Bănulescu, Fănuş Neanu, N. Breban, Sorin Titel şi că — mai tîrziu — intuieşte cu sagacitate noutatea prozei lui C. Ţoiu şi George Bălăiţă, cu mult înaintea recunoaşterii lor — abia după *Galeria...* şi *Lumea în două zile* — în primul eşalon al romancierilor, aşa cum se întîmplă şi în cazul *Absenţilor* lui Augustin Buzura. Împotriva eforturilor altora de a menţine un soi de *statu quo* al palmaresurilor rezervate celor douătrei nume de prozatori ce-şi disputau nu fără gelozie priorităţi şi elogii fără dreptul la rezerve, Dimisianu riscă ideea unei hărţi literare mult diversificate, probă a maturizării şi apariţiei în arena presupuselor monopoluri a numeroase tendinţe noi, moderne, ilustrate cu opere semnificative pentru nevoia unei oxigenări şi primeniri. El distinge încă din 1970 cîteva coordonate ce-şi revendică şi în prezent, cu minime excepţii, viabilitatea: realismul social-psihologic, romanul liric, aspiraţia spre „romanul total", fantasticul şi fabulosul folcloric, analismul cazuisticii morale, expansiunea eseului, naraţiunea de evocare pitorescă, cea de atmosferă şi alegorică, tentativa onirică, insurecţia antiepică, umorul absurd, noile atitudini realiste. Se va observa că criticul — preocupat în primul rînd de mutaţiile prozei româneşti contemporane — detectează în „realism" o funcţie de „armonizare a tendinţelor", însăşi evoluţia circulară a ultimelor decenii, cu punctul de pornire în formele aşa-zicînd clasice ale acestuia (*Moromeţii* lui Marin Preda), chiar dacă erodate liric (Zaharia Stancu), încheindu-se în adeziunea „ultimei promoţii" la noi structuri, moderne, dar esenţialmente realiste. Că aceşti *outsideri* — între care criticul se opreşte la C. Ţoiu, N. Breban, Aug. Buzura, Radu Cosaşu, G. Bălăiţă, Virgil Duda, Radu Petrescu ş.a. — aduceau „o restrîngere a preocupării pentru descriere, iar pe de altă parte, creşterea interesului pentru analiză", marcînd cotitura spre

Scanned with OKEN Scanner

„o proză de explorări interioare", fenomenul, simptomatic pentru modificări de substanță, fusese prevăzut din 1966 (*Orientări în proza de azi*) și reconfirmat în 1970. Ceea ce se desena atunci ca perspectivă („ferme legături cu epicul și creația", provocarea în cititor a „sentimentului forței și autenticului, al pregnanței creatoare, indiferent dacă drumurile lor intersectează sau nu traseele tradiționale ale prozei") și-a primit deplina verificare prin ecloziunea din ultimii ani.

Cu *Nouă prozatori* (Ed. „Eminescu", 1977) Gabriel Dimisianu se întoarce de fapt spre un așa-zis „moment literar 1960", împins mărturisit și de sentimentul unei solidarități de generație. El reface așadar, în planul dezvoltării prozei, ceea ce Mircea Martin, Ion Pop, Petru Poantă și alți confrați întreprinseseră pentru stabilirea filiațiilor liricii. Urmărirea atentă a configurărilor, structurilor (uneori așa de diverse), creșterea în timp a autorilor, împlinirea lor în arhitectura oarecum definitivă a unei „opere", exclude totuși „monografia unei mișcări" ; selecția își propune mai degrabă sesizarea acelor „tendințe, atitudini, stiluri" ilustrative prin selecția celor „nouă", pentru geografia ansamblului. Unii par a se fi exprimat integral (D. R. Popescu), lumea „postmorometiană" găsindu-și aici o ultimă, epuizată expresie ; alții rezervă neașteptate salturi (Șt. Bănulescu) sau încearcă să se elibereze de formula unui stil „tocmai prin împingerea la limita ultimă a posibilităților lui expresive" (Fănuș Neagu în *Frumoșii nebuni...*) ; prezența insolită, singulară prin „vocația satirei", marchează definitiv un profil (T. Mazilu) ș.a.m.d. Există însă și tendința ambivalentă a unei înnoiri, prevestind etapa ai cărei martori direcți sîntem : explozia prozei deceniului opt. Ea poate fi „deschidere către variate modalități" ale tehnicii narative, de la cea „neorealistă", la formula „noului roman" sau la epicul alegoric-fantastic, în cazul lui Sorin Titel (rapidă succesiune de „schimbări la față" căreia criticul îi semnalează și virtuțile, și riscurile) ; dar poate fi și evoluție — mai cumpănită — de la o adeziune la tradiția „robustă" a realismului obiectiv, către o „intenție dizidentă", manifestată prin fervoare analitică și „umanizare" a unor „scheme mortificatoare" proprii pseudorealismului anilor '50. În romanele lui Virgil Duda, Augustin Buzura, Const. Țoiu analiza proceselor interioare, inves-

Scanned with OKEN Scanner

tigaţia istorică, social-politică tinde spre integralitate, spre o surprindere a destinelor umane contemporane într-un proces dramatic ce se refuză alegorizărilor, încifrărilor, esopismelor etc. Majoritatea scriitorilor studiaţi de G. Dimisianu depăşesc, bineînţeles, limitele unui deceniu în care şi-au fixat totuşi formula, zguduind inerţiile prozei precedente, inclusiv falsele ierarhii. Unele prezenţe — Const. Ţoiu în primul rînd — vin să confirme, într-un tablou cu indiscutabile virtuţi portretistice şi analitice — intuiţii de mult prevăzute în direcţia victoriei autenticităţii asupra grăbitelor eşafodaje epice care i-au adus pe unii triumfători de ieri *au bout du souffle*. Gabriel Dimisianu e un critic „precaut" fiindcă — asemenea lui Pompiliu Constantinescu — e un fin diagnostician, înainte de toate.

*

* *

Că un îndelung exerciţiu „foiletonistic" nu impietează, ci favorizează pregătirea pentru studiul exegetic (sau monografic) o demonstrează şi ultimul volum al lui Valeriu Cristea, vizînd în cele „5 studii" ce-l compun două coordonate aşa-zicînd nevralgice ale literaturii moderne : satira şi romanul „total". Încă din *Interpretări critice* (1970), cartea sa de debut, alături de înregistrarea producţiei curente — de la bonzii literari ai momentului, la „generaţia nouă" şi la debuturi — incursiunea retrospectivă (Bălcescu, Iorga, Ion Barbu, Arghezi) vădea o tentaţie a relecturii în spirit modern, şi un eseu precum *Cruzimea la Creangă* înscria observaţii inedite. Ideea modificării opticii, printr-o citire inversă, din perspectiva istorică a unei evoluţii a formelor, revine în *Introducere în opera lui Ion Neculce* (1974), unde cronicarul e judecat ca „arhetip" al unei modificări ulterioare a prozei româneşti. Opera lui „rezumă sau mai bine zis anticipează un întreg ansamblu de trăsături generale. Printre firele din care, de peste două secole, se ţese literatura română modernă unul dintre cele mai vizibile este cel al lui Neculce". Deşi mai eteroclit, sumarul culegerii din 1975, *Domeniul criticii*, reafirmă cele trei direcţii constante ale unor preocupări mereu aprofundate : metamorfozele actualităţii stricte, interesul pentru mari valori străine, medi-

Scanned with OKEN Scanner

tația asupra funcțiilor comentariului. Criticul — orgoliu al umilității — e un *factotum* deloc incomodat prin diversitate („comentăm tot atîtea feluri de literatură cîte citim") sau unghi al „acțiunii critice" (de la capodoperă la impostură, de la scriitorul consacrat la debutant) opera sa reflectă în fond „o felie de literatură" (*Argument*). De aici vine și sentimentul încrederii în *Perenitatea cronicii literare* (întărit de reeditarea scrierilor lui Pompiliu Constantinescu), ironia subțire a ripostei la infatuarea cîte unui partizan al teoriilor rostite în gol, fără suportul implicării în dinamica creației, singura care asigură simultan tonusul vital; așa se face că de multe ori „frunza paginii rămîne perenă, în vreme ce tomurile îngălbenesc. Un soclu de cărți nu este *în sine* o garanție de durabilitate, căci se poate repede surpa, e drept cu ceva mai mult zgomot. Decisivă în problema posterității literare e calitatea celui care scrie, un foiletonist de talent fiind sigur superior unui autor de opere moarte". Evident, polemica subtextuală a lui Valeriu Cristea ține este un anume narcisism critic rupt de realități, cînd evident e că „criticul nu se exprimă numai pe sine", iar critica „înseamnă defulare", nu refulare. Ea se constituie obligatoriu într-un „punct de sprijin" mai cu seamă în orientarea lecturii spre operele durabile, devenite concomitent repere tonice ale perspectivei și optime terenuri de antrenament (fortificare) pentru cititor/critic: „Operele importante (...) se constituie, după forța pe care o reprezintă, în *realități protectoare* de diferite grade, oferind cititorului un spațiu asigurat. Ca atare, ele devin un refugiu în care criticul se fortifică. De după crenelurile unei mari opere în care se claustrează, el poate privi în jur mai liniștit. Trebuie să precizăm că această preponderentă abordare a scriitorilor de anvergură nu pornește dintr-un orgoliu al adeziunii la elite, din snobism, sau dacă pornește, atunci e vorba de o altă critică decît cea despre care noi discutăm aci. Nu din orgoliu, ci dimpotrivă, din umilință, din intensitatea persistentă a impresiilor, din nevoia de ocrotire, de strîngere a rîndurilor, dintr-o necesitate de a încheia trainice alianțe literare se naște această critică care dobîndește o valoare existențială, și care s-ar putea numi critică afină sau critica alianțelor literare". Am ales acest lung citat pentru a demonstra ideea unui program — limpede exprimat încă din

Scanned with OKEN Scanner

punctul de pornire — conştiinţă a înscrierii actului critic major pe orbita spaţială a unei creaţii capabile să stimuleze (potenţeze) talentul „nativ" al comentatorului. Asemenea situări relaţionare atestă şi virtuţile transgresării modestei registraturi, căci fără ele un critic „ar risca să se piardă şi să se pulverizeze în vid" — şi o înţelegere superioară a condiţiei de lucru: paralel cu „foiletonistul" actualităţii, Valeriu Cristea e constructorul unor „staţii" experimentale de pe platforma cărora poate contempla cîteva astre fixe. El stabileşte contacte fertile cu o altă galaxie (Swift, Lesage, Dostoievski, J. J. Rousseau, Italo Svevo, Cehov, Virginia Woolf, Kafka, Gogol, Faulkner, Bulgakov, Buzzati, Caldwell ş.a.) şi stăruie, într-un admirabil eseu de mai mari dimensiuni asupra explorării planetei Cervantes (*Pe urmele lui Don Quijote*, 1974). Două lucruri sînt de observat: întîi, că nu e vorba de ambiţia unei interpretări „unitare", exhaustive, ci de propunerea unor fişe, „fragmente", „mici fulguraţii" ori „reverii de lectură", emiteri de ipoteze ce-şi asumă fie şi riscul vulnerabilităţii (căci „e greu să nu quijotizezi scriind despre *Don Quijote*"); al doilea, că forţa gravitaţională nu e suspendată, criticul nu se află în starea unei imponderabilităţi faţă cu dimensiunile temporale şi spaţiale româneşti, la care se întoarce cu o pasionată adeziune. Noile sale „alianţe": Arghezi, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Marin Preda, o dovedesc cu prisosinţă. Analiza a cîştigat în consistenţă, eseurile sînt construite convergent, asediul textului înfrînge rînd pe rînd rezistenţa clişeelor, aparenţelor, derobărilor, atingînd în cele mai multe cazuri cîmpul originar plin de surprize şi revelaţii pe lîngă care lectura predecesorilor trecuse fără consecinţe. Abia acum, cu deplină maturitate, metoda se ghiceşte dincolo de ceea ce părea (în succintele „reflecţii" din 1970) doar o spirituală butadă: „Înţeleg critica literară ca pe un vampirism al esenţelor, ca puncţii succesive în măduva operei". Să recunoaştem că rezultatele sondajelor în straturile din ce în ce mai intime ale textului sînt uneori şocante: cine s-ar fi gîndit la „rousseauismul" *modernului* Arghezi, dar şi la impactul stilului său (barocă „formă a complicaţiei") cu tendinţa fundamentală a unui conţinut îndreptat împotriva „morbului complicaţiei" civilizaţiei burgheze? Sau la faptul că tema dedublării real-ideal, proprie prozei lui Duiliu Zam-

Scanned with OKEN Scanner

firescu, anticipează atîtea din direcţiile îmbogăţirii *afective* a tipologiei din proza noastră modernă, inclusiv viaţa interioară a lumii lui Marin Preda ? Dincolo de multe asemenea releveuri „pe text", analizele urmăresc coerenţa unor reţele de motive cu o aplicată pătrundere în secretele stratificări ale operei : „experienţa vidului" (istoric, evenimenţial, al existenţei domestice, al vieţii interioare etc.) în cazul lui I. L. Caragiale, tema „urmăririi" — capitol excelent — în dramaturgia aceluiaşi, coexistenţa *modernităţii* esenţiale a literaturii marelui clasic cu „tirania unui gust clasicist întîrziat, cu suspiciunea sau indiferenţa faţă de nou" (mai cu seamă în ultima fază biografică şi de creaţie) ; funcţiile diverse ale anarhiei (haotice, absurde, fantastice) a materiei, în proza argheziană, marea ei energie purificatoare respirînd din violenţa viziunii, limbajului, supralimbajului ; disocierea — în creaţia lui Marin Preda — a motivelor „luminii", atitudinii „icarice", revelaţiei „paradisului", „copilăriei", „morţii" (ca sentiment abisal), escaladarea cruzimii ş.a. Concluziile sînt menite să submineze clişeul : fără a se considera un „analist", autorul *Moromeţilor* e înzestrat cu maxima capacitate de a dezvălui cele mai „tainice" cute ale psihismului personajelor ; un „Iov al ordurii" (nu străin de o anume mizantropie) se degajă din convenţionala „bonomie" argheziană ; materia e pentru autorul *Psalmilor* obstacol între om şi divinitate, premeditare a acesteia sau pur şi simplu „greşeală de calcul, eşec al creaţiei" etc., etc. Un „portret" moral, de creativitate mai adesea, se reconstituie dincolo de intenţia pur analitică a criticului, din montajul „secvenţelor". Uneori, figura scriitorului (şi implicaţiile diverse ale operei) apar în prim-planul avertizator, din cîteva trăsături şi asociaţii livreşti definitorii : „Duiliu Zamfirescu făcea, printre contemporani, impresia pe care ar fi produs-o, intrînd într-o berărie caragialiană, un personaj proustian. A atras imediat asupra sa atenţia tuturora, a şocat, a iritat, a părut, în singularitatea sa, caricatural."

*

* *

Deşi debutează editorial cu o monografie (*Liviu Rebreanu*, 1967), care e prima — şi pînă la ora aceasta ne-

Scanned with OKEN Scanner

depășită — încercare de lectură modernă a operei marelui romancier, Lucian Raicu își asumă tot obligația prospectării „actualității", la toate nivelele fenomenului. Pe urmele mentorilor săi recunoscuți (Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu), el crede într-o „funcție *activă* a criticii" care întreține „o stare de atenție concentrată asupra literaturii momentului", stabilește un „climat", consolidează și consacră valorile, descurajează impostura. *Structuri literare* (1973) și *Critica, formă de viață* (1976) sînt culegeri de cronici animate de pasiune, singura calitate de care criticul e „sigur", cum mărturisea într-un interviu. Mai mult: cronica e pentru el „o școală obligatorie" niciodată absolvită, încercare de a „trăi" în intimitatea creației contemporane, prin adeziune ori respingere („chiar și atunci cînd tonul paginii era «distant» sau evident ironic"). Aparenta modestie a sarcinii nu exclude un program critic ce tinde spre un sistem de lectură avînd în centrul său voința (enunțată încă de G. Ibrăileanu) de a „viola" secretul vieții/operei. Într-un asemenea text programatic (*Dincolo de literatură*, 1973) atitudinea implicit polemică față de suspiciuni, scepticisme, schematizări ale opticii despre critică (și formele ei) rămîne definitorie: „adevărata critică nu este o funcțiune sterilizantă", iar „criticul în care trăiesc simultan sau alternativ toate posibilitățile, toate alternativele, toate întrebările, prezintă mai multe garanții de obiectivitate și este mai apt în ciuda impresiei contrare, să emită judecăți liniștite, în spiritul adevărului, decît expertul morocănos, specializat în false și în cele din urmă inexplicabile «detașări», profesionist al unor misterioase verdicte". Nu numai că Lucian Raicu crede într-o etică a relațiilor literare („criticul este «egalul» scriitorului despre care scrie. Dar această egalitate nu se cîștigă prin impertinență și opacitate, ci prin atenție cordială și supunere la obiect"), lucru demonstrat de-a lungul unei fecunde activități publicistice, dar el denunță cu aceeași zîmbitoare siguranță orice falsă „incompatibilitate" între demersul cronicarului și exegeza operelor „clasice", considerate de unii drept domeniu rezervat. Căci în aceeași confesiune din 1975, editată simptomatic la finele recentei sale cărți, „rațiunea" scrisului e invocată atît în lectura cărții nou apărute, cît și

în stăruința asupra stelelor fixe ale marii creații, deosebirea fiind numai de *durată*, nu de metodă : „Nu citim pe Rebreanu, pe Gogol *altfel* decît citim pe oricare dintre scriitorii contemporani de valoare. În absolut, toate stau pe același plan, trezesc în noi un singur tip de atitudine. Deosebirea este una de durată a atenției critice ; firește, marile opere *suportă* mai bine și mai multă vreme să fie privite în față ; această ațintire a *privirii*, care în cazul marilor opere începe să semene cu o veritabilă obsesie, este esența actului critic". Declarație suficient de limpede pentru a înțelege cum, paralel cu trăirea sincronă a fenomenului actual, criticul își dezvoltă meditația peste granițele prezentului, mai precis, își cultivă „obsesiile" în studii de anvergură (după Rebreanu urmează excepționalul eseu *Gogol sau fantasticul banalității*, 1974, apoi *Nicolae Labiș*, 1977) sau în reveniri stăruitoare ale comentariului la Dostoievski, Marin Preda — ce lasă impresia unor schițe pentru viitoare construcții unitare. Opțiunile pot părea disparate, și totuși o identitate a destinului creator le apropie în mod cert (ar fi suficient să semnalăm distincția a două categorii de „valori" exprimată într-o pagină din eseul consacrat lui Labiș) și apoi fiecăruia li se aplică viziunea intrinsecă relevată în cazul lui Gogol : fiecare „este opera sa (nu este *în ea*, ci *ea*)". Această necurmată „experiență a lecturii" revine și în ultimul volum al lui Lucian Raicu, în a doua secțiune, consacrată comentariului unor poeți, prozatori, critici contemporani. Dar noutatea, adîncirea unor sensuri mai generale, schița unui „mic tratat de estetică" extras dintr-o fecundă experiență se revelează pasionant în prima parte, *Reflecții asupra practicii scrisului*, care constituie de fapt un eseu de valoare autonomă. Este aici tratarea premeditat dezinvoltă, fără ștaiful teoretizant, într-un stil colocvial, confesiv adesea, a numeroase probleme neliniștitoare ce nu și-au găsit soluționarea *estetică* definitivă. Întrebări cărora nici Lucian Raicu nu le dă — și nu pretinde să le dea — răspunsurile ultime, preferînd să incite prin emiterea unor ipoteze, să sublinieze stările ambigue, paradoxale etc., sub forma unui jurnal al lecturilor din autorii „aleși" sau a menținerii monologului în tensiunea sa interogativă. Ce este literatura ? La originea actului creator se află o *ruptură*, un *șoc* poate. Consecințele ar fi, adîncirea cu bună știință a „rupturii",

Scanned with OKEN Scanner

continua veghe, interdicţia oricărui „repaus", aspra singurătate. Dar solitudinea creatorului nu însemnează „izolare", după cum tonusul creator nu implică euforia, febricitaţia, ci în cele mai multe cazuri tocmai o dispoziţie a „nereuşitei", o senzaţie de impersonalizare tradusă în „scepticism", „plictiseală", „stare critică" (fără ca un concept, considerat desuet, cum ar fi „inspiraţia" să fie exclus din acest proces dificil, ambiguu, contradictoriu). Alte probleme nevralgice, mereu puse în dezbatere, ca relaţia biografie-operă şi inversul ei, opera care îşi „creează autorul", angajamentul ideologic şi raportul său cu puterea creativităţii, „transferul formelor", ideea unei creaţii izvorîtă dintr-un *prea-plin* dar şi dintr-un *prea-gol*, dilema tehnicilor („omniscienţa" discreditată şi reabilitată în plan modern), iată numai cîteva din subiectele unui lanţ meditativ construit într-o neaşteptată modalitate asociativă (de „proustianism" critic) unde o memorie involuntară atrage una după alta temele discursului. „Locurile comune" nu sînt evitate: în ciuda „uzurii", ele rămîn fertile, păstrîndu-şi nealterată „puterea de a provoca gîndul"; nici remarca insolită, formulată subtextual, polemic sau sentenţios-aforistic ori în jocul paradoxului: „cărţile cele mai *realiste* sînt *inventate*, cărţile cele mai «fantastice» conţin amintiri şi sînt foarte realiste"; sau: „cum altfel decît prin experienţa asumată a operei, prin străbaterea acesteia ni se poate ea revela? Noutatea mijloacelor cu care operează «noile» critici este desigur impresionantă, dar nimic nu se poate sustrage totuşi, pînă la urmă, din orbita criteriului vechi, pe care-l consideră unii depăşit şi cam penibil, al trăirii operei". Ori, finalmente, această lapidară profesiune de credinţă: „Din tine şi numai din tine vei scoate personajele tale, dacă eşti scriitor, şi scriitorii «tăi», dacă eşti critic!" Lucian Raicu ne propune în acest spirit cîteva portrete ale scriitorilor *săi*, revenind cu retuşuri sugestive asupra mai vechiului „său" Rebreanu, acumulînd material pentru noi monografii, dar stăruind totodată asupra sensurilor adînci ale actului critic: plăcerea lecturii, lectura ca „tăcere învinsă" (sau, parafrazînd un vers blagian, ca „boală învinsă"), polemizînd cu „terorismul" noii critici sau cu libertinajul celei publicitare, „simplificatoare şi sentenţioasă", „linguşitoare cu toate comodităţile cititorului", amuzîndu-se să construiască chiar un sugestiv por-

tret-robot al adversarilor, casant și ironic. Există în *Practica scrisului* un dublu jurnal : al criticului care încearcă să se substituie creatorului și să-i dezvăluie „secretele" ; al criticului criticii, scrutîndu-și propria condiție, cu limitele, prejudecățile, lupta cu inerțiile, prejudecățile, vanitățile, dar și cu tonica fidelitate a profesiunii. Gîndite inițial ca un „preambul" la niciodată încheiata experiență a cronicarului, aceste pagini potopesc restul, se transformă într-un senin „discurs asupra metodei" și conțin autoportretul criticului în faza solară a maturității.

Trei critici — trei prezențe distincte și distinse în peisajul literaturii actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Spirituală, polemizînd cu unele obiecţii formulate la prima apariţie, prevenindu-ne asupra altora, ce s-ar putea ivi iarăşi, *Postfaţa la ediţia a II-a* din *Scriitori români de azi*, I, a lui Eugen Simion (1978) cuprinde şi cîteva precauţii inutile. E limpede că luînd în discuţie fenomenul contemporan, „analiza critică rămîne deschisă"; corectarea, chiar contrazicerea ei nu sînt excluse. Ierarhiile momentane sînt, de asemenea, „provizorii". Putem fi siguri că multe din ele posteritatea le va modifica. Aşadar, cărţile de acest gen vor suscita oricînd controverse, iar iritarea unor confraţi rămîne insensibilă la extinctorul argumentelor logice. Ritmul de dezvoltare al literaturii e incomparabil mai accelerat decît în secolul precedent. Eugen Simion ne aminteşte un calcul ce ţine de aritmetica elementară, agenda comentatorului e prin urmare ocupată „pentru o sută de ani înainte". Critica va alerga şi de aci încolo să recupereze handicapul, dar cam în felul lui Esenin fugind desculţ după Comsomoli. Nefiind *încă* o istorie a literaturii, *Scriitorii români de azi* se cere judecată în substanţa ei, nu în chestiuni de procedură, criterii de grupare, sumar etc. Ea are totuşi ambiţia de a constitui o „etapă" către ţelul final, astfel că noua ediţie completează, împlineşte sau încheie unele portrete: capitolele despre M. R. Paraschivescu, Mihai Beniuc, C. Tonegaru, D. Stelaru, Marin Preda, A. Păunescu ş.a. par cvasidefinitive, destinate să intre ca atare în galeria proiectatei „istorii". În alte cazuri, criticul nu şi-a spus încă

ultimul cuvînt: deşi curmată tragic, opera lui A. E. Baconsky nu e privită în evoluţia ei de ansamblu, poetul şi prozatorul fiind totodată separaţi în secţiuni diferite (ca şi Emil Botta sau Zaharia Stancu, dealtfel). Aceeaşi impresie o lasă Emil Botta sau Radu Stanca; culorile încă umede, liniile provizorii, pasibile de retuşuri indică o fază „în lucru". Dacă creaţia unora e adusă la zi (Aug. Buzura, Şt. Bănulescu, Paul Georgescu, Marin Sorescu etc.), nu acelaşi lucru se poate spune despre N. Breban (deşi *Buna-Vestire* a suscitat atîtea controverse!), D. R. Popescu (cu ultimele romane, de după 1973, *Vînătoarea regală* în primul rînd), Ana Blandiana (cu un excelent volum de nuvele) ş.a. Desigur, opere ca *Epica magna* sau *Dacia phënix* n-au putut intra, obiectiv, în materia unor comentarii oprite aproximativ la nivelul apariţiilor din 1977, dar sînt şi autori definiţi după o lectură a volumelor din 1968—1969, chiar dacă evoluţia lor ulterioară le-a modificat fizionomia (Gh. Pituţ, G. Alboiu, Mihai Ursachi ş.a.). Comentariul la Ioan Alexandru se opreşte, de pildă, la *Infernul discutabil* (1966), iar concluziile nu mai concordă cu etapa următoare, a *Imnelor*. Nu ştim cîtă deliberare (sau amînare) conţine acest demers al criticului; de nu cumva, excedat, el abandonează cursa, plăcîndu-i să-i fixeze pe unii scriitori în ipostaza convenabilă unei formule. O evoluţie divergentă, contradictorie, e eludată. Semn de impacienţă? Oricum, încălcare a unei promisiuni metodologice de „operaţie critică iminentă", indicată ca „o privire globală, totalizantă, o asumare şi o ierarhizare a operei". Discutabile sînt şi unele aspecte de detaliu: demarcaţia între „realismul psihologic" (avîndu-l ca unic exponent pe Marin Preda) şi „proza de analiză" a lui N. Breban şi Aug. Buzura, sau aceea a lui Al. Ivasiuc (realistă, psihologică, analitică şi ea, dar pusă sub sigla unui aşa-zis „eseu romanesc") rămîne extrem de labilă. Prea categorică în schimb, concluzia că lirismul lui Ion Gheorghe „reprezintă în poezia de azi expresia fondului nostru ţărănesc" e contrazisă nu numai prin „rădăcina ţărănească" relevată constant şi la Ioan Alexandru, Gh. Pituţ, Mihai Beniuc ş.a.m.d., dar şi prin „filozofia" aparte (eufemistic vorbind) a autorului *Megaliticelor*. Să fie apoi Adrian Păunescu „expresia tipică" a ceea ce criticul numeşte „spiritul macedonskian al literaturii actuale"? Ritualul benign, de

Scanned with OKEN Scanner

autoiluzionare şi ostracism al pontifului de la *Literatorul* avea totuşi o sublimă candoare, străină (fie şi ca posibil simptom) de frenezia suspectă a cenaclului *Flacăra*. Dacă împărtăşim la rîndu-ne ideea că „Labiş a devenit în fapt *un mit*", nu credem în schimb că acest mit „nu a încetat să se dezvolte" în răstimpul ce ne desparte de moartea poetului. Avem convingerea că, dimpotrivă, el tinde în ultima vreme să se estompeze sensibil şi cea mai bună dovadă nu e doar stadiul de ultimă oră al liricii actuale, ci faptul că criticul însuşi epuizează repede sensurile unei opere care ne va apare în viitor (şi raportată la „ceea ce a urmat") tot mai restrînsă. În fine, o carte cum e *Ce mult te-am iubit*, expediată în cîteva rînduri, îşi revendică în ierarhia internă a operei lui Zaharia Stancu o poziţie privilegiată faţă de *Şatra* sau de variantele diluate ale ciclului *Desculţ*. Alte asemenea nepotriviri în opinii, cu totul fireşti, ar mai putea fi dezbătute dacă nu ne-am suspecta înşine de intenţia şicanei. Fapt e că ediţia a doua menţine deliberat atmosfera de „atelier" : schelele n-au fost înlăturate, figurile suportă încă schimbări de poziţie, modificări ale unghiului de lumină, noi pete de culoare. Opera îşi desenează însă de pe acum conturele monumentale. Cu remarcabilă probitate şi sagacitate a observaţiei, criticul construieşte cu precădere *portretul interior* al unor creaţii, reuşind astfel adevărate tururi de forţă în cazuri dificile sau extrem-delicate : Mihai Beniuc, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu ş.a. Traiectoria, nu o dată capricioasă, a cîte unui destin literar e trasată succint, cu o distanţare afabil ironică : „Acesta este poetul Mihai Beniuc. Pentru că el a scris mult, neînchipuit de mult, şi a făcut de multe ori ceea ce un poet autentic nu trebuie să facă, fiind mai adesea mai prejos de talentul său, pentru că a vorbit şi cînd trebuia să tacă, şi a tăcut cînd trebuia să vorbească tare, cu vocea cît se poate de tare, critica tînără îl ignoră. Însă Mihai Beniuc nu poate fi ignorat în nici un fel. El este în cele 100 de poeme fundamentale risipite într-un număr astronomic de versuri, s-o spunem limpede, o voce autoritară, de neconfundat, şi de neînlocuit în poezia românească din ultimele cinci decenii".

Obsesiile fundamentale, „miturile personale" sînt stabilite cu detectoare de extremă precizie : *politicul* şi *erosul* sînt tortura ambivalentă a poeziei lui M.R.P. ; Eugen Jebe-

leanu, obsedat de complicitatea (culpabilitatea) istoriei, care urzeşte mereu „comploturi teribile împotriva omului" reuşeşte, tot el, să reconcilieze poezia cu istoria „în termenii unui dialog dramatic, lucid" ; ironia lui Geo Dumitrescu nu ţine atîta de stilul unei grupări estetice, cît de fibra lui muntenească, cu gustul pentru „teroarea verbală" ; spiritul „bogomilic" animă gîndirea poetică a lui Ion Gheorghe, mitologiile lui neguroase îi au precursori pe Eliade şi Asachi ; expresionismul rustic al lui Ioan Alexandru, „deschis spre spiritualitate, agitat şi polemic, tinde spre elevaţie şi purificare" etc., etc. Consideraţiile globale, substanţiale, sînt numeroase şi convingătoare. Un singur exemplu, pentru frumuseţea şi adevărul conţinute, despre M. R. Paraschivescu : „Profetismul lui, de asemenea puternic, niciodată însă constrîngător, sprijinit pe dogme, profetismul lui încuraja inobedienţa, *starea de indignare*, pentru ca istoria şi societatea să rămînă sănătoase. De dragul istoriei, M.R.P. nu admitea sacrificiul individului. Milita pentru libertatea lui, considerînd că libertatea generală începe cu libertatea fiecăruia. Păstra, cînd spunea toate acestea, un vesel aer conspirativ, faţa nu-i devenea posomorîtă sub povara ideilor neobişnuit de grave." etc. Alteori diagnoza e premeditat laconică, pînă la memorabila formulă : „Ion Gheorghe e un poet al *contuziei*". Dacă tabloul introductiv lipseşte, cît şi unele paragrafe generale (asupra etapelor, direcţiilor etc.), reproş adus primei ediţii, lectura atentă descoperă însă prezenţa unor comentarii de acest gen, insinuate în text ca pauze reflexive de oportună măsurare a perspectivei istorice. Adunate la un loc, asemenea glose ne dau o idee asupra sintezei viitoare. Îndeosebi fenomenele anilor '50, „ruptura" şi regăsirea liricii, abandonarea vechii retorici, metamorfozele colective şi individuale etc. stau în atenţia *istoricului literar*. Căci neîndoios acesta ia locul criticului, o schimbare a tonului fiind evidentă : faptele sînt judecate fără crispări inutile, cu detaşarea necesară, prin mutarea discuţiei în planul pur teoretic. O singură mostră, privind conceptul, autoritar într-o vreme, al „poeziei evenimentului" : „Formula este esteticeşte posibilă, cîteva poeme remarcabile au supravieţuit evenimentelor ce le-au provocat. În fond, nu strică poeziei, din cînd în cînd, *o baie de istorie*, o infuzie de sînge social. Poezia poate muri şi de prea multă... poezie. Confuzia vine în clipa

Scanned with OKEN Scanner

în care poezia evenimentului începe să fie confundată cu *poetizarea evenimentului*, transpunerea, de regulă, în fraze muzicale a unui fapt istoric și o morală la urmă. Totul este pus în mișcare (*măiestria*, *ideologia*) — lipsește doar lirismul..." Alte nenumărate exemple s-ar putea adăuga, despre posibilitatea *autentică* a poeziei politice, poezia ca „justificare a icompletitudinii", popularitate/impopularitate, relația dintre „succes" și „valoare" etc. În asemenea „ocoluri" ale textului criticul își asumă nu o dată funcția *moralistului* (în sens major, clasic) faptele aievea ale istoriei literare provocînd reflecții cu bătaie lungă: „Elogiul necritic — citim astfel într-un loc — dezavantajează o operă mai mult, poate, decît negația critică, pentru că în negație există totdeauna o justificare estetică, pe cînd un articol encomiastic nu este decît un șir de propoziții goale, jignitoare prin lipsa analizei doveditoare". Iată și o „pildă" memorabilă, cu morala ei pentru viața literară de totdeauna: Cutare poet trece cu timpul în umbră „și umbra crește pe măsură ce poezia românească, și o dată cu ea gustul publicului, se orientează spre alte forme de lirism". Nimic „tragic" în această situație, deși scriitorii în cauză văd aci doar injustiție, ingratitudine, vindictă, ostilitate. Eugen Simion consideră, dimpotrivă, fenomenul perfect normal, vechi de cînd există literatura, deturnat în mecanica lui doar printr-o administrativizare abuzivă a ierarhiilor. Concluzia capătă formă aforistică: „nici un poet nu poate stăpîni mult timp scena literară și orice mijloc artificial de a-l impune se dovedește fatal". În acest *vade-mecum* pentru uzul deopotrivă al criticilor și al scriitorilor, abil țesut în pagină, ironia nu e niciodată absentă. Și e, peste tot, de foarte bună calitate. Nici expresia familiară nu e evitată, dînd chiar un timbru colocvial, simpatic, discursului critic, care evită pe cît îi stă în putință pedanteria și fraza scrobită. Astfel, criticul pomenește „aerele băiețești" ale lui Geo Dumitrescu, îl numește pe Radu Stanca „salcia plîngătoare" a unei generații, spune cum — la apariția *Zoosofiei* — „un ochi al criticii a plîns, iar celălalt s-a bucurat", insuportabila prolixitate a unor versuri de Păunescu îi apare ca un „elefantiazis poetic" ș.a.m.d. Dar un farmec particular al volumului îl constituie inegalabilele portrete în stil lovinescian, mixînd elementul memorialistic (cîteodată Simion e un bătrîn „stîlpnic" ob-

servînd moravurile) cu detaliile fizice, anecdotice, caracterologice.

M.R.P. e un alt Macedonski, magnificenţa, cruzimea, naivitatea şi erotismul îi dau acelaşi aer quijotesc :

„Cînd apărea în Bucureşti, era mereu însoţit de un grup de tineri aspiranţi pe care maestrul îi prezenta cu gravitate : poetul X, prozatorul Y, solidul eseist Z. Tînărul în discuţie era admis fără nici o discriminare în conversaţie, i se cerea opinia, era lăsat să-şi exprime negaţia cea mai acerbă contra scriitorilor consacraţi. Principiul lui M.R.P. era că cruzimea este apanajul tinereţii. Şi o încuraja. Mic, cu un trup uşor încovoiat şi cu mersul împiedicat, ca şi cînd (zice un prieten al scriitorului) ar fi purtat mereu galoşi, cu o faţă de culoarea humei arse, Miron Radu Paraschivescu iradia simpatie, încredere şi un inegalabil spirit de camaraderie. Avea uneori cruzimi în judecată care veneau dintr-o mare, irepresibilă naivitate. *Cînticele ţigăneşti* îi adusese o reputaţie solidă de expert în probleme erotice. M.R.P. nu şi-o declina. Amesteca uşor, în discuţie, filozofia cu sexologia şi întrerupea şirul reflecţiilor politice (altă pasiune) pentru a caracteriza în cuvinte dîmboviţene silueta unei femei ce luneca tocmai atunci prin faţa geamului."

Elementul şocant, paradoxal, e observat şi în cazul lui Geo Bogza :

„Omul însuşi are o înfăţişare ieşită din comun. Masiv, de o înălţime ciclopică, el pare, cînd merge pe stradă, venit din altă lume. E de o tăcere violentă, uneori un munte de tăcere, ca Sadoveanu. Cînd vorbeşte, oficiază. Nu are nici o însuşire pentru a fi orator. E însă, fără îndoială, unul din oratorii cei mai seducători. E un secret al vocii lui subţiri, tărăgănate, cu o intonaţie moale de adolescent întîrziat în altă vîrstă. Seducţia discursurilor lui stă, poate, în ceea ce aş numi ridicarea amănuntului la puterea astrală. În a privi totul, cum a spus el însuşi odată, din perspectiva *Sirius*. (...) L-am zărit altă dată într-un costum bizar de excursionist, traversînd o piaţă aglomerată. Părea un turist de pe altă planetă : absent, cu aerul semeţ de vultur printre stînci arse de fulgere. Omul acela — am avut o clipă impresia — nu avea ochi pentru nici un amănunt al străzii : un înger lunatic, rătăcit nu se ştie cum, se îndrepta spre o ţintă necunoscută, ducînd cu el secretul unui destin paradoxal."

Scanned with OKEN Scanner

Frapante prin pitorescul şi plastica lor sînt şi alte asemenea evocări (de tip lovinescian, din *Memorii*), ale lui Zaharia Stancu, M. Beniuc, sau portretul complex, cu delicatul său accent familiar-afectiv, al lui Nichita Stănescu. Cu asemenea „personaje" înaintăm într-un spaţiu cvasi-romanesc, de unde şi ispita de a construi — pentru „eroii" săi — un decor adecvat. Aşa, voluptatea descrierii Ploieştiului postbelic, în capitolul despre Nichita Stănescu, ne atrage pe nesimţite în capcana unui început de adevărată operă epică :

„Ploieştiul era, în primul deceniu după război, un oraş care îşi păstra vechea lui morgă burgheză, femeile erau totdeauna bine coafate şi suspect de elegante, domnii purtau mustaţă şi mai bine se spînzurau decît să iasă pe stradă fără cravată şi batistă albă în buzunarul de la piept. Modă înţepenită, puţin ridicolă, însă «ţinuta» intra în chip obligatoriu în codul onorabilului ploieştean. Spiritul lui era vioi, ingenios, cu o mare poftă de a lua totul peste picior şi de a trage prin sabia ascuţită a limbii lui moravurile concetăţenilor." Etc.

Altă dată decorul e utilizat ca reper analogic pentru o adevărată metaforă a operei : *Sagrada Familia* a lui Gaudi, evocare de mare efect stilistic, e doar pretextul ce suplineşte o judecată critică explicită.

În asemenea pasaje, *Scriitori români de azi* nu e pur şi simplu lucrare de critic ; ea e şi opera unui artist.

Scanned with OKEN Scanner

UN UMANIST CORDIAL: EDGAR PAPU

Siluetă fragilă, delicată, întreaga energie a Profesorului se concentrează în ochii mari, incandescenţi, scormonitori şi totuşi candid-uimiţi, ca ai portretelor lui Tonitza. Întinsa erudiţie se topeşte în considerarea oarecum sentimentală a obiectului. Pătrunzătoare, privirea gînditorului e în acelaşi timp debonară, căutînd să stabilească o comuniune depăşind sfera ideilor. Pentru înţelegerea adevărată a unei personalităţi — o spune încă din 1947, în admirabila monografie consacrată lui *Giordano Bruno* — „se cere din partea noastră o anumită intuiţie afectivă"; actul critic implică aşadar comprehensiune, în sensul unei alăturări „cordiale", presupunînd o secretă afinitate. Apropierea de valorile literaturii române — relativ tîrzie — pune în evidenţă acest transfer emoţional, culminînd cu lectura *Poeziei lui Eminescu* (1971) revelatoare atît pentru percepţia ei modernă, cît şi pentru portretul moral al exegetului, care descoperă cu încîntare un univers liric prezidat de *ordinea iubirii*: „Acest element devine agentul unităţii de nezdruncinat a operei, putînd fi identificat, acelaşi, şi în trăirea, şi în viziunea cosmică, şi în componenţa lexicală a artei eminesciene". Numeroase comentarii ale creaţiei româneşti, de la Neagoe Basarab, Cantemir, Heliade, Alecsandri, Negruzzi, Creangă la Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu sau G. Călinescu şi Tudor Vianu trădează aceeaşi atitudine simpatetică, fie prin reliefarea unor aspecte ascunse, capabile să

arunce o lumină inedită asupra întregului, fie prin revendicarea unei noi ierarhii și chiar a priorităților în perspectivă comparatistă. În cel dintîi caz (o secțiune a volumului *Din luminile veacului*, 1967), privirea — de atîtea ori elogiată în spirit clasic — realizează portrete interioare de o maximă concentrare verbală, esențializînd trăsăturile prin reducție și abstractizare. Procedeul înfrînge uneori rezistența figurilor tumultuoase, explozive (N. Iorga, G. Călinescu) surprinse pe cîte o singură coordonată, definitorie totuși, dar edificarea lăuntrică e mai elocventă în evocarea spiritelor congenere. Astfel, mentorului său Tudor Vianu, a cărui operă „deschisă tuturor înnoirilor, dar indocilă la presiunile snobismului" i-a fost statornic model, îi consacră, pe lîngă metaforicul elogiu : „un fel de Sadoveanu al gîndirii", această exactă și totodată elegantă efigie : „Personalitate armonioasă — complexă și completă — Tudor Vianu cuprinde într-însul gama uriașă care urcă de la cele mai trudnice și minuțioase cercetări de ceasornicar stilistic pînă la evocarea largă, plină de poezie a unei personalități sau a unei epoci. În acest din urmă înalt registru, fără a-i pierde nimic din adevăr, el strămută vederea critică în transfigurare". Nu unui asemenea demers i se conformează oare opera lui Edgar Papu însuși ? El este astăzi cel mai autentic continuator al îndemnurilor fostului său magistru : aceeași formație estetică, în spațiu germanic, concurată de o constantă atracție pentru valorile sudice, ale unei romanități de care spiritualitatea noastră nu se poate dezice ; îmbinare a curiozității pentru formele plastice și a unui ataşament la orizonturile poeziei, naționale și universale ; căutare a „soluțiilor" artei în perspectiva sufletului modern, cu accentul pus pe aspirațiile umanului (în opoziție deschisă cu impulsurile dezumanizării) ; efort de conciliere, de „convergență între cele două fețe ale lui Janus", armonizare a spiritului *tradiției* cu acela al *inovației* etc. Edgar Papu debutează în 1929 la *Cuvîntul* cu cronici plastice, dar își întrerupe activitatea publicistică cu intenția unei pregătiri intelectuale mai temeinice și mai sistematice. Licențiat în litere (1931) și în filozofie (1932), urmează studii de specializare la Viena și își dă doctoratul sub îndrumarea directă a lui Tudor Vianu cu teza *Fragmentul în artă. Contribuții la studiul structurii* (1944). Din 1933 colaborează la diverse reviste

Scanned with OKEN Scanner

(*Discobolul*, *Floarea de foc*, *Revista Fundaţiilor*, *Revista de filosofie*. *Gînd românesc* ş.a.) precum şi la monumentala *Istorie a filosofiei moderne* (1939), cu cîteva capitole semnificative (*Renaşterea*, *Vico*, *Nietzsche*, *Idealismul italian*). Debutul său editorial cu *Răspîntii, forme de viaţă şi cultură* (1936), urmat de *Artă şi imagine* (1939) intenţiona aplicarea principiilor estetice ale lui Tudor Vianu din *Arta şi frumosul*, urmărirea adică a relaţiei dintre artă şi alte aspecte ale realităţii. Dar gîndirea „discipolului" e de pe acum foarte personală, sprijinită pe întinse lecturi şi familiarizată cu problematica tuturor artelor. Eseurile consacrate *imaginii* (analizată structural), cele despre *Frumosul ruinelor*, *Arta şi visul* (unde ideile filozofice ale lui Sartre sînt pentru întîia oară semnalate cititorului român), *Valoarea estetică a istoriei*, *Profeţie şi poezie* recomandă în multe privinţe — în lectura de azi — un precursor. Atitudinea estetică de echilibru şi conciliere e încă mai precizată în *Soluţiile artei în cultura modernă* (1943), urmărind disputa dintre creaţie („plăsmuire") şi cunoaştere. Spiritul sistematic, concurat îndeaproape însă de suflul unei viziuni transfiguratoare, se împlineşte în lucrările de anvergură ale maturităţii : *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare* (1967), *Evoluţia şi formele genului liric* (1968), *Poezia lui Eminescu* (1971), *Dela Alpi la Marea Nordului* (1973), *Arta şi umanul* (1974) şi mai ales în *Barocul ca tip de existenţă* (2 vol., 1977). Fiecare din aceste opere marchează o sensibilă amplificare a interesului pentru momente şi valori cruciale, văzute într-un ansamblu coerent, cu o splendidă stăpînire a materiei, dominată prin sinteză şi nu prin cumularea amorfă a detaliilor. Astfel, *Barocul ca tip de existenţă*, titlu de referinţă cu nimic mai prejos decît ultimele contribuţii în problemă ale unor savanţi străini, aminteşte prin frumuseţea discursului, detaşată şi pasionată tot într-o vreme, stilul de transparenţe, disimulînd cu discreţie pedanteria erudită, al lui Paul Hazard. O îndelungă experienţă a comunicării evită orice ostentaţie, fraza reţine în schimb întreaga căldură a oralităţii, cu turnuri familiare şi ispite ale digresiunii, fanteziei, persuasiunii, încît ceea ce Edgar Papu sublinia odinioară în chimia textului lui Giordano Bruno se confirmă şi în scrisul său : „literatul împrumută filosofului vioiciune, imaginaţie, culoare, dar şi filosoful dă litera-

tului o adîncime turburătoare, plină de farmec..." Observația rămîne valabilă și pentru numeroasele „miniaturi" consacrate unor străini: Walter Benjamin, Ștefan George, Rilke, Kafka, Garcia Lorca, Rubén Dario, Cervantes, dar mai cu seamă italienilor, de la Dante, Leonardo, Tasso, la Pirandello, Saba, Quasimodo, Pavese, Montale, Lampedusa etc. Opțiunile comentatorului sînt tot atîtea „parabole" pentru demonstrația unei fericite osmoze a *naturii* și *culturii* în zona clasică a Sudului, posibilă variantă paradigmatică pentru propria noastră artă. Elogiind *Spiritul literaturii italiene*, gînditorul rostea de fapt un apolog cu bătaie lungă: „literatura italiană, deși durată sub semnul spiritului erudit, se află cutreierată prin toate încheieturile sale de o amplă foșnire afectivă. Un asemenea conținut bogat și cu îngrijire construit, alcătuiește rațiunea cea mai însemnată a dăinuirii sale. În vremea de astăzi, cînd creația alunecă îndeobște pe planul diletant al improvizației și al facilității, exemplul sever și nobil al literaturii italiene de totdeauna constituie o îndrumare și un îndemn." Căci dincolo de preocupările esteticianului, istoricului de artă și ale comparatistului, orizonturile neliniștite ale autohtoniei îi sînt mereu prezente. Nu numai că Edgar Papu consacră ani de studiu liricii eminesciene, realizînd în 1971 o replică net superioară, în spiritul unei lecturi moderne, la mai vechiul eseu al fostului său profesor, dar raportările la valorile naționale sînt continuu în atenția cercetării, fie că relevă caracterul profund organic al ethosului românesc (ilustrîndu-și ideea cu Blaga, Arghezi, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, în *Fețele lui Janus*), fie că evocă două concepții ale dramei cunoașterii/creației reprezentate prin Faust și Meșterul Manole, ori urmărește în lirica română motivul universal „mysterium tremendum". Incidențele tind curînd să se organizeze sistematic, întîi în eseul *Tipul creativ românesc în context universal* (1974), apoi în *Protocronism românesc* (1975), acesta din urmă dezvoltat și aplicat la cîteva „cazuri" elocvente, în volumul *Din clasicii nostri* (1977) care a stîrnit cunoscuta polemică terminologică (și nu numai) protocronism-sincronism. Recitite la rece — după ce ostilitățile verbale s-au mai potolit — paginile Profesorului ne întîmpină cu aceeași dezarmantă cordialitate. Dacă cearta în jurul unui concept (poate nu cel mai exact cu putință) și-a avut motivațiile ei, nu e mai pu-

ţin adevărat că unii preopinenţi au purtat *ore rotundo* ideile cărţii spre exageraţii ce nu intrau nicidecum în intenţiile autorului. Lansînd un termen şi o idee nobilă (căci cine va contesta realitatea *obiectivă* a unor priorităţi sau anticipaţii în creaţia atîtor scriitori români !?) Edgar Papu nu se gîndea să stîrnească zarvă şi gesturi stridente. El împărtăşeşte — sîntem convinşi — opinia confraternă a lui Vladimir Streinu (de care-l despărţeau doar cîţiva ani) şi care, dezbătînd pe aceeaşi temă — *Valori universale în literatura română* — observa : „Este obiceiul oamenilor de statură măruntă să se înalţe din călcîie. Noi nu avem nevoie să ne sporim statura sau tonul. Dimpotrivă, spiritul critic cel mai riguros este cel mai profitabil culturii noastre decît orice declamaţie. Dealtfel, nici un alpinist nu urcă, ţipînd de entuziasm, spre înălţimile la care aspiră ; el urcă, mai mult aplecat decît superb ; şi numai odată ajuns pe vîrfuri, priveliştea limpede şi orbiculară se prezintă ascensionistului ca o recompensă". La urma urmelor, această lecţie de modestie a eruditului autentic se desprinde şi din opera septuagenarului Edgar Papu. Există umanişti agresivi, de tipul lui Voltaire, după cum un umanism tolerant, comprehensiv şi cordial cucereşte definitiv. Numai cu zîmbetul.

Scanned with OKEN Scanner

SUBLIMA PROBĂ

Într-o epocă a dezabuzării metodologice şi a unei derute a expresiei lirice, Eminescu continuă să-şi exercite fascinaţia asupra contemporaneităţii. Cînd Bacovia trece ca un meteor pe cerul criticii (studiul lui Ion Caraion rămînînd un „accident" fără doritele consecinţe), iar astrul arghezian n-a ieşit încă din prelungita eclipsă, în care Blaga însuşi — după exultanţa redescoperirii — e ameninţat să intre, printr-un exces al epigonismului zelos, steaua polară eminesciană stăruie într-o zodie fastă. Nu numai că reeditarea masivă a unor exegeze mai vechi, într-o colecţie specială, de nobilă iniţiativă, a editurii „Junimea", defineşte limpede rampa de lansare a noilor trasee critice, dar varietatea perspectivei şi a lecturilor propuse în spirit modern a devenit de mult o realitate prin studiile lui I. Negoiţescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, C. Noica, Edgar Papu, Şt. Cazimir ş.a. Contribuţiile documentare (ale lui Aug. Z. N. Pop în primul rînd, apoi ipotezele genealogice emise de D. Vatamaniuc), urnirea, după o dureroasă pauză, a ediţiei Perpessicius, prin efortul competent şi entuziast al unui colectiv care a publicat în 1977 *Opere* VII, *Proza literară* îşi revendică şi ele rolul în stimularea interesului. Încă mai simptomatic mi se pare asaltul celei mai tinere generaţii de eminescologi întruniţi an de an într-un „colocviu" naţional, unde rezultatele seminariilor şi cercurilor ştiinţifice studenţeşti — multe publicate apoi în unele reviste — sînt de-a dreptul surprinzătoare. Aceste energii juvenile ar putea fi canalizate, cultivate, în-

Scanned with OKEN Scanner

drumate spre studiul sistematic, în cadrul unui mult-visat și — vai! — utopic „Institut Eminescu". Existența astăzi, în universitățile noastre, a unei echipe de tineri critici/istorici literari cu totul remarcabili, deplin înzestrați pentru a prelua frînele unor proiecte de durată și anvergură, justifică dezideratul nostru. Între ei, numele Ioanei Em. Petrescu se impune cu evidență. Ea aduce, dintr-o îndelungă meditație asupra textului și din severa disciplină de laborator, o tulburătoare imagine a unui Eminescu tragic, dedusă din urmărirea unei evoluții interioare a soluțiilor existențiale/poetice. Încă de la debutul cu *Ion Budai Deleanu și eposul comic* (1974), calitatea analizei critice, ineditul perspectivei, dezinvoltura planurilor erudite recomandau o foarte personală prezență. Cu noua ei carte *, dedicată unui „eseu de semantică ontologică" eminesciană, autoarea trece proba de foc, proba sublimă a consacrării, care însemnează obligatoriu în critica românească abordarea operei Luceafărului. Pornind de la premisa că „universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcinează, de obicei inconștient, într-un *model cosmologic adoptiv*, care poate fi în total dezacord cu modelul instituit științific în epoca respectivă", ni se propune o incursiune originală în universul de creație al lui Eminescu, în funcție de un prim model, sferic, armonios, „platonician", urmat de unul mecanic, dizarmonic, identificabil cu cosmogonia kantiană. Dacă începuturile poetului se înscriu în aria tradiției pașoptiste (prin concepție, tematică, tonalitate sentimentală și recurență a imaginilor), fenomenul se explică tocmai prin coincidența viziunii romantice cu modelul pitagoreic-platonician, din care se hrănește — la Eminescu — și nostalgia „exilatului" după o patrie cosmică, și după „vîrsta organică și profetică a poeziei", dominată de tripla ipostază a *profetismului* (Heliade), *orfismului* (Mureșanu) și *oniricului* („visul de poet" al lui Alecsandri). Cîntecul și iubirea, cu forța lor ordonatoare, cosmotică, susțin — ca elemente ale unui model antic — întreaga plasmă inconștientă a poeticii romantice pașoptiste de la care tînărul Eminescu se contaminează: în viziune (simbolistica luminii, muzicalitatea lumilor, erosul ca expresie a armoniei

* Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Ed. „Minerva", 1978, col. „Universitas".

divine, sacralitatea „înserării", ca „perpetuă reeditate a genezei" etc.) şi în repertoriul imagistic, lexic. În a doua etapă a creaţiei însă, unui „timp echinoxial", de echilibru auroral, cosmic, îi urmează un „punct de solstiţiu", marcînd ruptura dramatică a fiinţei (şi lumilor) de unitatea originară, edenică. Totul este acum supus unui *timp istoric*, caracterizat prin criza comunicării, înstrăinare, sterilitate, ironie (Cf. *Epigonii*, *Melancolie*, *Codru şi salon*, ultima variantă a poemei *Mureşanu*, *Demonism* ş.a.) ; iar ipostaza simbolică a „bardului" din etapa precedentă e preluată de figura „demonului". „Cosmosul platonician (...) nu mai e resimţit acum ca structură reală a universului, ci ca *viziune* a lumii creată de spirit într-o vîrstă istorică depăşită, care e, pentru individ, copilăria, iar pentru umanitate, vîrsta gîndirii mitice, adică a «credinţei»." Din această criză poezia eminesciană caută diverse soluţii de „recuperare a universului armonic, originar" ; întîi, în planul strict al experienţei verbale (elegia, satira), apoi într-un efort de reautentificare a existenţei prin cîteva „universuri compensative" : poezia, somnul şi moartea, magia, erosul, sentimentul patriei şi cultul epocilor istorice aurorale. Fiecare din treptele acestei evoluţii interioare e urmărită în textura poemelor şi prozei, cu o fină detectare a motivelor, ramificate arborescent şi avînd la tot pasul implicaţii filozofice, estetice, expresive (stilistice) ale căror sensuri ascunse, acoperite, sînt revelate cu o minuţioasă şi subtilă hermeneutică. Mai mult : autoarea pune în evidenţă faptul că nici unul din modurile enunţate, de „recuperare a unui timp pierdut echinoxial", nu presupune o trăire a unui timp „istoric", ci sînt tot atîtea „moduri de existenţă extratemporală" : abia cu marele poem *Memento mori* naşterea şi moartea, succesive, ale miturilor, civilizaţiilor, istoriei însăşi se structurează panoramic în dialectica echinox/punct solstiţial. Astfel, „de la premisele unui poem preromantic de tipul meditaţiei pe ruine, *Memento mori* devine poema descifrării «ruinelor gîndirii» (...) în care locul pierdutei divinităţi l-a ocupat moartea". Depăşind atît viziunea romantic-optimistă a începuturilor, cît şi faza schopenhaueriană-pesimistă a unei „crize" intermediare, Eminescu atinge stratul ultim, al unei *viziuni tragice* a existenţei, a cărei structură şi mască finală e analizată cu o tensiune

înaltă și rece în capitolul consacrat arhitecturii evolutive a *Odei în metru antic*.

Concentrată în cîteva secțiuni dense, ipoteza Ioanei Em. Petrescu tinde spre o sinteză integratoare a întregului univers eminescian, căruia îi surprinde printr-un veritabil tur de forță coordonatele inedite. Evident, portretul dedus e susceptibil de unele retușuri și nuanțări. Autoarea avertizează dealtfel că vîrstele interioare pe care demersul ei le detectează nu se suprapun unei cronologii istorice stricte a operei ; motive proprii viziunii cosmotice de tinerețe revin pînă tîrziu (simbolistica „luminii", spre pildă) ; după cum intuiții ale tragicului pot fi presimțite și în nivelele „demonice" etc. Considerațiile despre „înserare", ca timp al izvorîrii, poezia echivalată cu „cîntecul", nu cu verbul (Logosul), sistemul imagistic al „oglinzii" (sau oglindirii) cu variantele acvatice sau cele ale umbrei, ochilor, operei de artă etc. și semantismul lor divers (element primordial, spațiu mortuar), ideea că formula rituală spre care aspiră poezia eminesciană e „descîntecul de coborîre", precum și alte numeroase fuzee ale comentariului, țîșnind pe parcursul sobrei demonstrații, fac deliciul lecturii critice. Plăcere intelectuală superioară, stîrnită și de excelenta stăpînire a imensei materii, unde tentația rătăcirii în labirintul postumelor și „molozului", sau în dedalul inextricabil al atîtor surse bibliografice, e evitat cu eleganță : notele fiecărui capitol devin astfel, pentru specialist, spațiul privilegiat de prelungire a meditației. Să nu uităm că Ioana Em. Petrescu e fiica savantului D. Popovici, ale cărui sugestii în eminescologie le continuă cu aceeași sboră, disciplinată, „tehnică" precizie moștenită, adăugînd însă o percepere mai modernă a textului și o traducere a acestuia în echivalențe suav-feminine, de o vibrantă sensibilitate. Alteori, cadența frazei descărnată pînă la asceză coboară treptele către efectul aforismului, ca la Blaga. Sau capătă reflexe neașteptate din flacăra rece a lui V. Pârvan. Iată un asemenea pasaj : „Curînd, zeii vor amurgi, atinși de puterea de eroziune a timpului. Gîndirea divină va apune, iar gîndirea umană, bîntuită de nostalgia paradisului pierdut se va strădui să-l reconstituie, în lipsa zeilor morți, prin puterile magiei, ale poeziei sau ale iubirii. Dar, oricît se va îndepărta de universul platonician al începuturilor, poezia eminesciană se va hrăni din nostalgia paradisului pier-

Scanned with OKEN Scanner

dut și se va construi ca o replică (polemică la început, eroică mai tîrziu) la imaginea inocentă a lumii divine, devenită, curînd, lumea pustie a zeilor morți."

Sau această concluzie a periplului genezei și împlinirii zguduitoarei efigii din *Odă în metru antic*, care e „o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte. Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție: în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă (*Ca să pot muri liniștit pe mine / Mie redă-mă!*), ea rămîne, de fapt, o *Odă* a ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix a existentului".

Profundă și originală — într-un spațiu de arcane și dificultăți maxime, cum e acela al eminescologiei —, cartea Ioanei Em. Petrescu o situează fără dubiu, prin noutate și frumusețe, în primele rînduri ale criticii actuale.

Scanned with OKEN Scanner

„IMPOSIBILA GRATUITATE" A METODEI

Între criticii tineri, Mircea Martin face figură aparte : el nu e „cronicar", intervenţiile sale în dezbaterile curente sînt sporadice, iar dacă talentul foiletonistului nu-i lipseşte, înzestrarea pentru eseul analitic rămîne mai evidentă. E un spirit studios, universitar, cu solidă pregătire, ceea ce-l şi scuteşte de oscilaţiile (umorale sau de conjunctură) ale comentariului pripit. Fără a fi didactic, tonul articolelor e ferm, măsurat, expresia ideilor, limpede, evită cu bunăştiinţă snobismul terminologic, aerele iniţiatice. Lucru important, fiindcă informaţia criticului e din cele mai vaste, contactul cu noile curente ale cercetării literare operînd în substanţa demersului, nu la suprafaţa vocabularului. Martin nu e, prin urmare, prizonierul unei mode, ci experimentatorul unei metode. Dar şi aici, zelul neofitului îi e cu totul străin, nuanţările, capacitatea unei detaşări personale făcîndu-se simţite în ultimul său volum, *Identificări* (Ed. „Cartea românească", 1977). Punctele unui program al exegezei le găsim definite încă din „avertismentul" cărţii de debut, *Generaţie şi creaţie* (1969), unde afirma : „Nu înţeleg actul critic altfel decît ca participare, ca «experienţă». Critica e *una*, indiferent de pretexte, şi identitatea ei o dă efortul interpretativ. Pentru mine aceasta presupune o încercare de *identificare* infinit repetată. Ţinta oricărei exegeze trebuie să fie aceea de a întîlni conştiinţa unei opere (nu pe cea a autorului) şi de a-i reda (sau atribui) o coerenţă semnificativă." Deşi la acea dată opţiunile sumarului

puteau fi bănuite de o anume sentimentalitate legată de conceptul „generației", vehiculat și de alți confrați, majoritatea numelor selectate și-au confirmat cu prisosință autenticitatea, semn al unei sigure intuiții. Autorul nu s-a ferit nici de un anume „risc", dar care critic adevărat preferă prudența, circumspecția, în locul șansei de a fi detectat cel dintîi niște valori? Pentru a-și verifica valențele interpretative, el a simțit apoi nevoia legitimă a unei mai precise orientări în diversele „căi" ale noii critici, ucenicie și perfecționare consumată cu o „anacronică" răbdare în excelentul volum din 1974 *Critică și profunzime*. Confruntarea cu cîteva itinerarii semnificative — de la Sainte-Beuve la Marcel Raymond, J. P. Richard ș.a. — urmărea iarăși stabilirea unei „coerențe" (de concepție, aici), proclamarea fidelității față de text, ca singura șansă de a pătrunde „în intimitățile de gîndire, uneori contradictorii, ale autorilor". Poate să pară curios că dintre autoritățile interogate lipsește tocmai Georges Poulet, în concepția căruia ideea de „participare", mai mult: „identificare" pînă la coincidență a celor două conștiințe, critic-creator, ocupă un loc central. Ceea ce nu însemnează că lecția autorului *Studiilor asupra timpului uman* n-a fost ascultată, decantată, asimilată în răstimp. Dar și că Mircea Martin a simțit necesitatea firească a unei distanțări și filtrări. Stadiul „explicativ", justificat în studiile din 1974, nu putea să-și prelungească granițele fără riscul simplei transcrieri. O metodă se validează și prin accentul personal, ea nu poate ignora geografia în care e introdusă, coordonatele diferite de la o literatură la alta. Cu atît mai puțin, impactul cu o tradiție specifică. E ceea ce criticul sesizează foarte bine în noua sa carte. Căci ce sînt aceste *Identificări*? Afirmarea unei conștiințe intime și solidare cu cîteva opere ale literaturii române din veacul nostru. Părăsind deocamdată terenul mereu mișcător al actualității stricte, criticul ia în discuție valori incontestabile, pe cale de a se *clasiciza*, aflate cu alte cuvinte în procesul — încă neîncheiat — al fixării profilului definitiv. Asupra creației lui Lucian Blaga, Tudor Vianu, B. Fundoianu, Geo Bogza, Mihail Sadoveanu, G. Călinescu, N. Iorga, M. R. Paraschivescu, N. Labiș etc. s-au emis multiple puncte de vedere, exprimate în atîtea și atîtea comentarii, analize, monografii — și totuși aspecte esențiale mai rămîn să fie

Scanned with OKEN Scanner

descoperite cu orice nouă lectură. Modul cum imaginea unui scriitor apare din baia revelatoarelor succesive nu ne e indiferent. Poza de „manual" e meşteşug de fotograf la minut. Multe prejudecăţi prind rădăcini nu atît din negaţie ori contestare, cît din ipocrizia encomiastică. Exegeze onorabile preiau ştafeta nevăzută a clişeelor fiindcă se opresc la exterioritatea unei opere al căror adevăr trebuie căutat în profunzime, în reconstituirea conştiinţei care a creat textul. Erudiţia şi probitatea lui Tudor Vianu, spre pildă, sînt adesea considerate exclusiv definitorii pentru un gînditor a cărui originalitate nu se află în simple „condiţii autoimpuse" ; rezultatul e că apologia superficială duce la o „pioasă şi inocentă minimalizare". Examenul lăuntric al operei descoperă însă nu pedanteria scientistă, ci tensiunea tuturor energiilor spre autodominare, pentru a răspunde unei misiuni. Clasicismul este la autorul *Esteticii* o „pasionată opţiune" şi abia apoi devine „natură" (prin cenzurarea propriilor înclinaţii) şi „ideal" recomandat epocii sale frămîntate. Fiindcă, departe de a fi o formă de evaziune sau un refugiu în atemporal, idealul clasic e expresia unei personalităţi modelate prin voinţă şi un „sistem stabil de referinţe pentru prezent". Soliditatea fiecărei pagini semnate de Vianu, valoarea ei referenţială („pe unde a trecut a făcut lumină"), nu-şi trage forţa din vastitatea informaţiei (erudiţia nu lipsea nici altor spirite), ci dintr-un mecanism intim, sistematic, ordonator şi constructiv, transformat în principiu vital pentru o cultură „obişnuită să sară etapele". Tot astfel, poezia lui Lucian Blaga e urmărită în descoperirea progresivă a unei identităţi. Dacă *Poemele luminii* e unanim considerat drept „un volum programatic", semnificaţia lui e cert prospectivă : toate temele viitoarei opere se află deja prefigurate, „Masca poetului e pusă", însă revelarea eului său profund trebuie căutată mai degrabă în *Paşii profetului*, unde „dezgolirea de metafizică e paralelă cu un efort de încarnare a ideilor, de care poetica blagiană avea neapărată nevoie". Abia acum se dă „o luptă decisivă pentru configuraţia viitoare a lirismului blagian. Fără această luptă, fără victoria obţinută de poet asupra lui însuşi, împotriva propriei uşurinţe de a pune în ecuaţie lirică ideile, volumele imediat următoare, ca şi acelea îndepărtate — şi cu deosebire *Postumele* — sînt greu de închipuit." Analiza intrin-

Scanned with OKEN Scanner

secă a liricii *Priveliştilor* aduce şi ea sensibile corecturi (amendări) la comodele locuri comune despre B. Fundoianu. Falsa impresie a unui „pastel" aproape tradiţionalist e dislocată de examenul atent al obsesiilor poetului: tîrgul, cîmpul, toamna, erosul „optativ" sînt văzute ca simple „pretexte pentru o dramă ce se joacă altundeva"; nu beatitudinea şi exultanţa le uneşte, ci *teroarea* şi *inaderenţa*, *exasperarea* şi *denigrarea* împinse pînă la autoflagelare, încît, sub aparenţe blînd-idilice se ascunde o atitudine explozivă. Nu altfel se petrec lucrurile în cazul operei lui Geo Bogza. Coerenţa unei iniţiative fundamentale („pentru o ordine mai dreaptă şi mai poetică a lumii") uneşte scrieri foarte diferite sub raportul „tehnicii", alternînd poemul cu reportajul, dar viziunea rămîne organică: „În planul prezentativ, o măreţie a naturii alăturată unei măreţii a oamenilor, în planul reprezentativ, încercarea de identificare a scriitorului şi vinovăţia de a n-o fi putut duce pînă la capăt". Contrazicerile de la o etapă la alta — de care s-a făcut în ultimul timp atîta caz — fostul „iconoclast" redescoperind tradiţii, anticalofilul vehement cultivînd astăzi „tableta pregnantă, versetul memorabil", se clarifică prin atenta descompunere a procedeelor şi stabilirea cîtorva constante: optica esteticeşte deformatoare a obiectului, descompunerea realului în detalii halucinante, sentimentul perpetuu al unei geneze, „reabilitarea" banalului care capătă, prin solemnizare, „culorile senzaţiei şi ale aventurii". Poemul-reportaj, procedînd în creaţia bogziană reportajul-poem, implică — în pofida unei grandilocvenţe extroverte — o adîncă vocaţie a tragicului: „uimirea şi gravitatea trebuiau să-l aducă aici. Ca şi absenţa umorului şi sfidarea ridicolului." Dacă în toate aceste cazuri critica de „identificare" a lui Mircea Martin nu face decît să compenseze unele exegeze grăbite, ajutat şi de elementele explicite — deşi, uneori, nerevelate — ale operelor în cauză, cîştigurile investigaţiei sînt incomparabil mai însemnate acolo unde creatorul însuşi premeditează disimularea. Polemica nu se mai rosteşte aci în raport cu alte comentarii, ci cu arcanele textului, ale cărui repere ne conduc cîteodată inconştient, alteori cu maliţioasă bună-ştiinţă, pe un fir înşelător. A descifra mobilurile secrete, impulsurile ascunse sub-textual devine operaţie delicată, dar cu atît mai pasionantă. Cea mai interesantă ten-

tativă de înfrîngere a rezistenţei interioare printr-o subtilă decelare a unei realităţi profunde este, după opinia noastră, micul studiu *G. Călinescu şi mitul vechimii*. Pornind de la celebra evocare inaugurală a capitolului consacrat lui O. Goga în *Istoria literaturii române*, confruntată cu constantele atitudinii călinesciene asupra ruralismului, etnogenezei noastre, utopiei getice, arhaicităţii care ar explica o anume devitalizare, astenie, expresia unui „Weltschmerz" incurabil etc., criticul întoarce postulatele pe toate feţele, le denunţă sofistica, se leapădă de orice sfială pentru a dezvălui exageraţia. El reuşeşte să se desfacă şi de seducţia verbală a pledoariei călinesciene, atrăgînd atenţia că farmecul personal, magia stilistică au putut impune concluzii bazate pe intuiţii şi observaţii empirice în lipsa argumentelor ştiinţei. Ce se ascunde însă îndărătul speculaţiei despre vechime, ruralism, aristocratism (cu consecinţele lor : ţinuta hieratică, istovirea nervoasă, morbideţea ş.a.) ? Nu e vorba doar de o „eroare ştiinţifică", ci de „o atitudine existenţială" ; mai mult, de un „complex" a cărui descifrare — exemplară în eseul lui Mircea Martin — ne conduce la revelarea unui dublu adevăr. În „mitul vechimii", G. Călinescu „găseşte un punct de incidenţă între propriul complex şi un altul, impersonal dar nu străin, cel al poporului din care face parte". Mitul e aici „un mod de a satisface o obsesie proprie", mai precis „o dramă personală e proiectată pe o alta colectivă, acutizînd-o. O dramă colectivă acoperă una personală, purificîndu-i impulsurile, înnobilîndu-le". Subliniez încă o dată interesul acestui text, nu numai pentru locul central ce-l ocupă în economia cărţii, în eleganţa fermă a mînuirii unei metodologii, dar în egală măsură pentru avertismentul conţinut. De-montarea plină de fineţe a unei arhitecturi căreia nu i se contestă genialitatea speculativă, dar i se descoperă punctul de pornire, implică şi o atitudine casant-ironică faţă de excrescenţele ei tîrzii, căzute în simpla caricatură. Actul critic nici nu este pentru Mircea Martin doar un „discurs asupra metodei" ; oricît de nouă, eficientă, funcţională etc., metoda presupune implantarea într-o realitate de ansamblu, ea se adresează — de cele mai multe ori polemic — tradiţiei ca şi prezentului. Asemenea creaţiei, critica e conştientă de o „imposibilă gratuitate". Iată de ce aproape fiecare eseu din prima secţiune a *Identificări-*

Scanned with OKEN Scanner

lor e secondat în cea de-a doua prin succinte reacţii, corecturi, precizări privind uneori aceiaşi scriitori. Tonul e aici făţiş polemic, urmărind restabilirea unui adevăr sau „reabilitatea" unor portrete. „Nu din pietate, ci din necesitate", cum afirmă în cazul lui M. R. Paraschivescu, criticul e dator să suprime etichetele infamante (N. Iorga), să clarifice un concept („romanul istoric" sadovenian), să refacă o imagine umană şi scriitoricească deformată din pricini diverse (Vl. Streinu, A. E. Baconsky) să mediteze asupra unui destin (N. Labiş). Ici-colo pagina e un ecou-răspuns la interogaţii rămase (sau simţite) în suspensie în mai întinsele exegeze: pandant şi luminare a unui detaliu semnificativ în cazul lui Blaga, Vianu, Geo Bogza, G. Călinescu; desfiinţare concisă a prejudecăţii în cazul lui B. Fundoianu. Nu numai că Mircea Martin semnalează aci, pentru întîia oară, inanitatea unor acuzaţii, dar stabileşte şi raportul real între *B. Fundoianu* şi *B. Fondane*, intuiţiile poetului fiind transpuse ulterior în termenii filozofici ai eseistului francez. „Datoria" lui faţă de propria etapă românească e şi una mai generală, către o întreagă cultură din care viitoarea operă n-a încetat să se hrănească. O literatură care a dat — printr-o neşansă devenită şansă — atîţia scriitori afirmaţi în altă limbă, nu poate fi deci acuzată de statutul unei „dependenţe", ci îşi revendică pe bună dreptate autonomia şi „un nivel de la care dialogul devine posibil". *Identificările* se transformă în „reabilitări" şi în „revizuiri", întîlnind o fertilă tradiţie a criticii autohtone. Tonul devine uşor confesiv, talentul portretistic e colorat de o morală luminoasă ce estompează asperităţile biografice. Figurile se reţin prin profilul lor nobil şi generos. Chiar cînd nu toate aceste impresii sînt cu totul exacte, formularea rămîne memorabilă: Tudor Vianu „e una din cetăţile care ne lipsesc"; Geo Bogza e „semnul de exclamaţie a literaturii române contemporane", „un poet al revoltei şi un profet al sublimului într-un spaţiu apăsat de simţul exagerat al ridicolului"; Iorga „n-a fost victima inconştientă a propriilor erori, ci martir al unei credinţe pe care a văzut-o mutilată şi pe care a încercat s-o apere cu preţul vieţii. Pilda lui se înscrie într-un prezent etern. Urletul de moarte al învăţatului îngenuncheat şi sîngerat ca o fiară la margine de pădure ne răneşte încă timpanele"; Vladimir Streinu „avea un cap

Scanned with OKEN Scanner

de veche statuie și gesticulația decisă și demnă a unui tribun. În figura sa și în răcoarea marmoreeană a stilului său sentențios mi s-a părut că romanitatea noastră se exprimă deplin" ; lui Labiș „i s-a menit o moarte pe care n-a invocat-o și de care presentimentele devenite obsesii nu l-au putut apăra. Asemeni căprioarei din poem ori din baladă, Labiș a servit drept hrană pentru foamea de poezie a generațiilor care veneau". Etc., etc. Trăgîndu-și aparent programul enunțat în 1969, criticul deplasează în asemenea fragmente accentul, de pe operă către autor. Aici, „identificarea" nu întîlnește doar coerența unei creații, nu mai e indiferentă la destinul omului. Conștiința și existența cîtorva scriitori din ultimele decenii depășesc pentru critic o simplă chestiune de metodă.

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA MEDIATOARE

Simboluri ale unor etnii, spiritualităţi, dar şi ale permanenţelor umane, Ulysse şi Don Quijote sînt pentru Const. Ciopraga în noua sa carte * feţe antagonice şi totuşi solidare, capabile să descopere un mecanism intim al creaţiei: „scriitorul trăind în tensiune, e, rînd pe rînd, Ulysse şi Don Quijote..." Pe urmele lui Vossler, Keyserling, Unamuno, Ortega y Gasset, care au dat clasice interpretări eroului cervantesc, aventura acestuia („nedeliberată", febricitară, proiectată în viitor etc.) e opusă regimului de „echilibru", „readucerii lucrurilor răsturnate de destin la starea anterioară", raţionalităţii protagonistului homerid. Eseul inaugural ne introduce aşadar în descifrarea demersului criticii însăşi, concepută în spiritul „ordinei", al restaurării unor relaţii tulburate de fervoarea ficţiunii. Criticul poate fi un mediator între extreme. Istoric literar înainte de toate, profesorul ieşean ne-a obişnuit în solide construcţii monografice (consacrate lui Sadoveanu, Topîrceanu, Hogaş, Hortensiei Papadat-Bengescu), dar şi în optica panoramică din *Literatura română între 1900—1918* şi *Personalitatea literaturii române*, cu o metodologie tradiţională punînd accentul mai mult pe augmentarea informaţiei şi documentului, pe amplificarea datelor de fundal, reuşind — în tuşe sobre, de o tehnică academică — portrete monumentale, oarecum *clasice*. Ele nu contrazic, ci amplifică doar, şi adîncesc sensu-

---

* *Intre Ulysse şi Don Quijote*, Ed. „Junimea", 1978.

rile unor opere asupra cărora s-au pronunţat altă dată G. Ibrăileanu, G. Călinescu ş.a., atunci cînd perspectiva nu era pe deplin limpezită. Efortului de sinteză, întru totul remarcabil, îi răspunde astăzi unul analitic, reflexiv, cu o mai liberă mişcare în traseele contemporane ale scrisului românesc. Dealtfel, în ultimii ani estomparea progresivă a graniţelor — odinioară tranşante — între istorie şi critică literară, a devenit un fenomen simptomatic: foarte puţini dintre universitarii venerabili au rămas cantonaţi în domeniul strictei specialităţi (epoci), cei mai mulţi fiind tentaţi să transgreseze bornele, să se implice în dinamica actualităţii şi, totodată, să-şi adapteze, mai bine zis să-şi modernizeze modurile lecturii. Nu e mai puţin adevărat că şi un itinerar invers — al unor tineri critici către zonele „rezervate", ale literaturii altor secole — s-a produs, cu certe profituri pentru primenirea exegezei. Const. Ciopraga nu face excepţie: fără să abandoneze rigoarea studiului istorico-literar (o nouă panoramă a poeziei interbelice se află în plină construcţie), el îşi oferă simultan plăcerea evadării în eseu şi meditaţie, în ceea ce s-ar înscrie în subtitlul noii culegeri: „reflecţii despre literatură". Descoperire în primul rînd a „miracolului" cuvintelor, a scrisului ce „poate fi voluptate, expansiune, mod de rezistenţă". Coborîrea într-un *underground* al poeziei, cu revelaţia limitelor, tentaţia absolutului, a raporturilor dintre realitate şi sugestie, cifru şi profunzime, incantaţie şi lirism etc. se soldează cu neascunsul deliciu de a trăda pedanteria didactică a exerciţiului cotidian. Lecturile nu mai sînt „obligatorii", structura discursului se organizează în micro-eseuri ce deschid porţi altădată nebănuite spre noi „suprafeţe şi adîncimi". Un substanţial capitol — pregătitor, fireşte, pentru viitoarea sinteză — deconspiră eliberarea de sub tirania unor lecturi tradiţionale, adeziunea la noi alianţe. Selecţia însăşi e semnificativă: Arghezi, Blaga, Bacovia, Al. Philippide, Ion Vinea atrag în modul unei continuităţi secrete abordarea liricii lui Eugen Jebeleanu, Emil Botta, Geo Dumitrescu, Ştefan Aug. Doinaş, Nichita Stănescu. Orice „precauţie" ori prejudecată a „distanţei" istorice e abolită, comentariul concurează analize similare, rostite de criticii tinerei generaţii. Sîntem deci departe de anacronicele ostilităţi interbelice care opuneau spiritul „universitar" (anchilozat, conservator, obtuz nu o dată

Scanned with OKEN Scanner

la ceea ce se numise atunci „modernism" sau „avangardism") și critica foiletonistă, mai receptivă și sagace, antiuniversitară prin definiție. În special paginile despre Blaga, Philippide, Vinea și Nichita Stănescu atestă modificarea de substanță, gust, optică, metodologie. E drept că termenul de referință rămîne mereu steaua polară a poeziei românești de totdeauna : Eminescu. Criticul raportează constant valorile la aceeași valoare supremă, fidel unei viziuni istorice în afara căreia nici o axiologie n-ar fi posibilă : pe Blaga îl apropie de Eminescu sentimentul *tînjirii*, nevoia de absolut, apetența mitică ; Bacovia e văzut ca un „eminescian al epocii simboliste" ; aspirația „montantă", ascensională a poetului *Luceafărului* se traduce în cursul descendent al emoției, la autorul *Lacustrei ;* un fenomen cum a fost eminescianismul își găsește corespondentul în „bacovianismul" stadiului mai apropiat, explicabil prin modificarea datelor socio-istorice ; la rîndu-i, Philippide sugerează cel mai bine, după Eminescu, „dezolarea, searbădul unor spații fără orizont", poetica reveriei capătă la poetul *Stîncilor fulgerate* un relief „eminescian", cu puncte de plecare comune în romanticii germani ; simbolul „fîntînii", la Vinea, e analog „izvorului" și nu puține ecouri eminesciene sînt decelate în textura *Orei fîntînilor* ș.a.m.d. Dar însăși lectura lui Eminescu (în eseul *Poetul și lumea*) se contaminează de experiența nivelelor moderne ale liricii. Aplicarea unui sistem de analiză bachelardiană scoate în evidență sensurile latente, cu rezultate remarcabile. Familiarizarea cu postulate critice mai noi, de la Thibaudet la Charles Mauron, Georg Lukács, G. D. Painter, E. M. Forster, referirile la Valéry sau Mauriac ș.a., oportune cele mai adesea, rămîn degajate, neostentative. Sînt însă și reziduuri ale unei pedanterii a memoriei, cînd invocarea unor André Berge, Raymond Abellio, Kléber Haedens, Maurice Allem, M. Mesting ș.a. împănează inutil comentariul. Mai cu seamă că orizontul criticii românești de autoritate spune infinit mai mult, și Const. Ciopraga știe să se sprijine ferm pe o tradiție fecundă în sugestii moderne, fie că ea își confirmă rezistența (în pofida rezervei unora) în cazul lui G. Ibrăileanu (un eseu convingător îi e dealtfel consacrat !) ori al lui G. Călinescu, Tudor Vianu. Cu secțiunea următoare, *Înțelesuri constructive*, autorul se apropie dealtfel și mai mult de zona strictei actualități, abor-

dînd-o din perspectiva prozei și a criticii. *Reflecții despre gust*, *Despre lectura literaturii*, *Biografie și operă* intră în miezul dezbaterilor ultimilor ani, dezamorsînd atitudini excesive, punctînd cu ironie false argumente, apărînd necesarul echilibru al climatului vieții literare. Eseistul își verifică însă virtuțile polemice mai cu seamă în discuția „filonului istoric", ale cărui justificări, expresii normale dar și malformații sînt atent urmărite. Etalonul e de această dată Sadoveanu, fie că e vorba de intuirea *povestirii* ca formă prin excelență proprie evocării istorice, fie că proza din *Frații Jderi*, *Zodia Cancerului*, *Nicoară Potcoavă* etc. confirmă unele teze lukácsiene sau reliefează — în contrast cu principiul tragic nietzschean — un ethos național specific: „Cruzimile sînt puse între paranteze, surdinizate, schițate de la distanță ca în drama clasică, în primul plan trecînd omenia. Triumfă astfel geniul etnic, încît între matricea stilistică națională (moldovenească în special) și temperamentul scriitorului acordul e perfect." Relațiile dintre document și invenție, realitate istorică și ficțiune apar în opunerea unor creații majore (Rebreanu, Camil Petrescu, Oscar W. Cisek) față cu producția „de serie", simplă transcriere a unei arhive, ori imaginație fără frîu. O viziune dilatată asupra istoriei se diluează în construcții gigantice, hibride, fanteziste cele mai adesea, bazate pe convenționalul și butaforia naivă. Invers, „un roman istoric elaborat pe bază de documente, poate fi neconvingător cînd autorului îi lipsește imaginația legăturilor". O mefiență încă mai pronunțată manifestă criticul față de ecranizările (mai toate eșuate) ale unor opere sadoveniene. Spiritul clasic, cumpănit, prezidează și în acest caz: „În esență — încheie interogativ Const. Ciopraga — ce reactualizăm din istorie? Și cum reactualizăm?" Romanescul istoric nu e o variantă a filmelor „western": istoria trebuie să fie motiv de meditație, „acces în profunzimile deținătoare de înțelesuri fundamentale". Criticul rămîne așadar circumspect la manifestațiile quijotismului, oricum s-ar manifesta acesta, ca exagerație ori exaltare a formelor, stilurilor, experimentelor de ultimă oră. Selecția valorilor e ghidată de acea „bonne séance" a tradiției care credea în supremația *gustului* și nu în voga snobă. Pedagogia criticii nu rezidă în savanterie, ci în educarea estetică a publicului, uneori chiar cu riscul unui dezacord. „Toată erudiția e za-

darnică — scrie, cu un grăunte de scepticism — dacă trecînd la aplicații practice criticul nu-și asociază un gust pe măsură." Stilul eseistului e prin urmare ușor sentențios, dincolo de spontaneitatea unei oralități plăcute, care e și a omului de catedră. Ici-colo, acesta își face simțită prezența prin apelul la maximă ori la expresia latinească, în acord cu vocația sa umanistă : la Eminescu, timpul națiunii e o „hereditas benefica", peisajul e un frămîntat „theatrum mundi" ; la Vinea, absurdul se confundă cu „dolore logico" ; pentru cronicari, istoria e și o „imago rerum" ; eroii sadoveneni se grupează într-un „spectaculum historiae" ; Camil Petrescu e un „scriptor cum libro", trilogia sa e o virtuală „summa temporis" ; cutare personaj e „homo significans" ; un critic trebuie să fie „excitator mentis" etc., etc. *Reflecțiile nefanteziste* ce încheie volumul însumează aforisme, marginalii de lectură, glose pe ideea vîrstelor, generațiilor, fericirii, singurătății, creației. Nume de opere, autori, personaje celebre, pasaje semnificative revin în acest breviar ca într-un carnet de schițe al unui artist atent la mișcarea vieții dar dispus, în același timp, să o și decanteze, pregătind pînzele viitoare, de mai mari dimensiuni. Pandant al eseurilor, reflecțiile amintesc nu o dată și ca modalitate, și ca tentă melancolică, *Privind viața* a lui G. Ibrăileanu. Profesorul ieșean se recomandă prin varii trăsături (cult al tradiției, receptivitate a modernului, moderație, sentimentalitate timidă) un continuator al mentorului *Vieții românești*, a cărui efigie îl fascinează și-l tulbură în tot ce a scris.

Scanned with OKEN Scanner

DOMINUS CLARISSIMUS

La sfîrşitul recentelor sale *Lecturi şi păreri* (Ed. „Dacia", 1978), Dumitru Micu inserează cîteva file ale unui intempestiv *Confiteor*. Spovedania criticului e în multe sensuri tulburătoare, fie şi numai prin dezvăluirea intimităţii relaţiilor, din anii cei mai fragezi, cu realitatea materială a „cărţii" percepută ca obiect al impulsului erotic: „cărţile m-au cucerit la etatea cînd nu eram încă în stare să le pătrund înţelesurile, prin farmecul lor, aş putea să spun, *corporal*. Aş fi vrut să iau *Mineele*, *Triod-Penticostarul*, *Catavasierul*, *Octoihul*, *Apostolul* în braţe, să le mîngîi cotoarele, să-mi lunec palmele, încet, cu înfiorare, pe pereţii lor de carton presat, tari ca lemnul, cu suprafeţe sticloase. Acesta a fost primul meu *libido* conştient. Eram însă prea cuminte pentru a căuta să dau curs tentaţiei şi, înainte cu mult de practicarea liber consimţită a tuturor înfrînărilor, am învăţat să-mi reprim apetitul spiritual." Singularitatea simbolică a acestui *Ça* ascuns (care i-ar fi prilejuit probabil lui Georg Groddeck o delicioasă decriptare psihanalitică) lămureşte într-un fel patima lecturii la unul din cei mai fecunzi critici/istorici literari contemporani. Să nu trecem cu vederea faptul că voluptatea lui amoroasă e incitată de nişte tomuri „sfinte" (de ceremonial), ispita încalcă deci un spaţiu ritualic şi ea se autoînfrînează, presimţind interdicţia. Experienţa îl marchează, pare-se, definitiv („întreaga mea biografie intelectuală e punctată de refulări"); pofta reală, niciodată potolită, e deturnată. Claustrat de bunăvoie

în universul lecturii, criticul se simte condamnat să amîne mereu adevărata Citire. Construcţia operei e determinată ea însăşi de rigorile profesiei („nu am citit nimic la întîmplare"), plăcerea alegerii fructului oprit e substituită de „lectura obligatorie" a titlurilor impuse de nevoile redacţionale ori didactice. Cronicar *en titre* şi reputat universitar, D. Micu e prezent de prin 1955 cu lucrări monografice şi de sinteză care au jucat un indeniabil rol ideologic în momentele apariţiei, fiind consacrate romanului românesc contemporan, operei lui Sadoveanu, Mariei Banuş, lui Tudor Arghezi şi Lucian Blaga, poporanismului şi „gîndirismului", panoramei „începutului de secol" etc. O parte din cronici, comentarii, eseuri au fost adunate în volumul *Periplu* (1974), multe au rămas în pagina de revistă, abandonate cu premeditare. Căci condiţia ingrată a cronicarului implică mai mult suferinţa străbaterii cu egală atenţie a scrierilor „menite să rămînă", alături de „producţiuni caduce, ba chiar maculatură curată", decît bucurie a descoperirii: „cronica trebuie dată săptămînal, opere nepieritoare apar cîteva într-un an"; iar „a citi romane de duzină înseamnă tocmai a nu *citi*". Ajuns la zenitul unei notorietăţi ce pare confortabilă, iată-l pe critic mărturisindu-şi insatisfacţia, speranţa unei evadări într-un viitor jurnal al lecturilor „secrete", dar resemnîndu-se deocamdată să adune şi în noua lui carte pe cele „executate la cerere" (sub presiunea redacţiilor de reviste, a editurilor şi a disciplinei „profesorale"). Acest duios *peccavi* nu e suficient de convingător dacă ne gîndim că un critic se poate desface la un moment dat de orice călătorie comandată, nimic nu-l opreşte să se elibereze singur din „galeră". În definitiv, cine l-a sechestrat vreodată pe cronicar în biroul unei registraturi, precum Iona în burta chitului? Şi cine-l împiedică să iasă din cală, pe punte? din balenă, la bordul unei baleniere? Dar înţelegem, prin subtextul pasajului de o dezarmantă sinceritate, citat la începutul acestor rînduri, mecanismul ascuns al unei sumisiuni, resemnări, acceptare a „interdicţiei". Şi totuşi, există în *Lecturi şi păreri* efortul unei depăşiri a impasului, în libera opţiune pentru valori afine. Intrarea adică în intimitatea unui text (sau a unor personalităţi) cu care criticul stabileşte — pentru a folosi un concept pus în circulaţie de Valeriu Cristea — trainice „alianţe literare". Sînt comentariile teoretice, în pri-

mul rînd, cele ce se potrivesc mai bine structurii problematice, speculative a lui D. Micu, legate fie de opera lui V. Pârvan, Mircea Eliade, Lucian Blaga, sau de construcţiile esteticienilor (Liviu Rusu, N. Tertulian, Ion Ianoşi), fie de problemele nevralgice ale criticii în genere. O întreagă secţiune a cărţii dezbate alert, cu un accent pasional deloc nepotrivit, chestiuni legate de funcţia, moralitatea, militantismul disciplinei, noţiuni controversate cum ar fi „creaţia critică", critica de direcţie, gustul, rolul polemicii, monografiilor, biografismul ş.a. În asemenea eseuri concentrate vibrează o conştiinţă în continuă alertă, sensibilă la mutaţii, superior receptivă. Este şi cazul frumoaselor „reflecţii" din capitolul secvent, unde timbrul liric, ironic, ieşirea polemică sau pledoaria simpatetică se concurează fericit. *Noutate şi continuitate*, *Literatura desuetă*, *Sentimentul ţării*, *Dintr-un bloc-notes* realizează acele „note fugare" de pe urma unor lecturi *neobligatorii* mereu visate. Falsa tensiune conflictuală între scriitori-critici e demontată cu bun-simţ în „*Voi, criticii...*" ; o întreagă sub-literatură turgescentă e spiritual respinsă în altă parte. Sătul de atîta maculatură ingurgitată, cronicarul e îndrituit să aibă o privire de ansamblu şi să vitupereze : „Sensibilitatea modernă se dovedeşte refractară sfătoşeniei, lăbărţării, vorbelor de duh răsuflate, familiarităţii neacordate pe care şi-o permit faţă de cititor unii scriitori, intimismului indecent, smiorcăielilor băboase, verbului prea mustos, vînjoşeniei încrezute, neaoşismului ostentativ, poporanismului lingvistic de convenţie, în fine tuturor mimetismelor, tuturor contrafacerilor, ca şi oricăror emanaţii viscerale" etc., etc. (p. 272). Sînt şi în celelalte texte, fie ele mai convenţionale, surprinderi de semnificaţii ascunse, inspirate definiri ale unor opere ; un episod biografic cunoscut (vizita lui I. L. Caragiale în celula lui Goga de la Seghedin stîrneşte lapidara meditaţie cu implicaţii mai generale : „Spiritul românesc meridional, ager, scînteietor, se întîlnea cu duhul ardelean ars de «grele patimi»" ; viziunea lui Pârvan devine în *Getica* „o vale a Iosafatului păgînă, în care umanitatea dacică şi a sa autoproiecţie în sfere divine e adusă spre a se bucura de singura nemurire în a cărei realitate istoricul crede : cea în virtutea căreia dispăruţii trăiesc o viaţă ideală în conştiinţa urmaşilor". Alte asemenea restituiri/reconstituiri vin dintr-o identificare cu portretul moral

Scanned with OKEN Scanner

exact — deşi cu sentimentalitate — intuit, al lui Emil Isac, Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Ibrăileanu. O antologie de amintiri despre acesta din urmă îi prilejuieşte criticului remarca: „aflăm (...) lucruri dacă nu cu totul noi, oricum definitorii, în stare să întregească şi să fixeze mai puternic în conştiinţe, (...) profilul scriitorului". E aici o involuntară autodefinire a calităţii comentariilor proprii despre Gr. Alexandrescu, Eminescu, Slavici, Delavrancea, D. Anghel, Arghezi ş.a. Nu toate conving însă, nu toate sînt noi, de altă parte. Încercarea, spre pildă, de a demonstra cum „poeţi din alt secol pot fi citiţi în spiritul liricii de azi", aplicată lui Gr. Alexandrescu, rămîne în rama intenţiei; analiza n-o validează. Mult disputata chestiune a apartenenţei lui D. Anghel la simbolism, soluţionată în sensul afirmării „barochismului" poetului florilor, cu extinderea fenomenului la întreaga epocă a începutului de veac („ne găsim într-o perioadă barocă") ţine mai mult de recenta obsesie a unora de a detecta peste tot (şi a teoretiza) existenţa unui baroc românesc. În cazul lui Anghel, dar şi al altor forme neoromantice tipice momentului 1900, aspectul e mai degrabă înrudit cu un „Jugendstil" sincron şi autohtonizat. Curios, nenumăratele, sufocantele „lecturi obligatorii" ale înregistratorului scrisului contemporan nici nu figurează în acest volum, surclasate de exerciţiul didactic al frecventării valorilor „clasice", stabile. Dar, vai, aici banalitatea descriptivă, concluziile „şcolare" abundă. Iată doar cîteva: nuvelistica de început a lui Slavici recomandă „nu doar un bun cunoscător al lumii rurale transilvănene de odinioară, dar şi un adevărat scriitor, un observator atent şi lucid al vieţii umane de toate zilele". etc.; mult răzbătuta lectură (la clasă) a scenei chirurgicale din *Apus de soare* solicită încă o dată obosita noastră admiraţie: „ceea ce impresionează îndeosebi este bărbăţia domnitorului, stoicismul cu care suportă durerea cea mai crîncenă, curajul de a privi moartea în faţă" ş.a.m.d. A mai spune azi — nu într-un manual (căci, Doamne, cîte nu se spun prin manuale!?) dar într-o carte de critice — că „într-adevăr, cu Liviu Rebreanu începe romanul românesc modern", sau că „a citi o pagină de G. Călinescu, fie că e vorba de roman, studiu, poezie sau articol, este o delectare. Şi un prilej fericit de instruire multilaterală", sau că „de observaţia socială nu se poate dis-

pensa nici un scriitor, oricît s-ar îndepărta opera lui de literatura care înfățișează direct societatea" nu înseamnă afirmare critică, ci truism curat. Profesorul își trage mînecuțele, tonul devine moralizator cu tinerii proboziți pentru „snobism" ori „frigiditate spirituală"; cutare carte, în schimb, ar dori-o „cu deosebire accesibilă tineretului studios", alteia i se exaltă calități canonice: „e o construcție măiastră!" Ticurile oralității catedratice țin de o retorică desuetă: „Dar mijloacele — «ideale» — ale polemicii care sînt?", „să revenim la chestiune" „,putem, de pildă, survola teritoriul prozei românești", modernismul „am putea zice că nu-i curent în nici un fel", „asta rămîne de verificat", „despre ei, altă dată, cine știe cînd...", „rămîi uimit", „în Eminescu își au punctul *origo*..." ș.a. Discursul e întrerupt de cîte un „zisei că", „apropo", „miș-maș", „ce-are a face?", „ce mai!", „bag seama că...", „e oportun a preciza" de o sfătoșenie bătrînicioasă, surprinzătoare la cel ce denunța — în *Literatura desuetă* — cu atîta ironie tonică ticuri verbale analoage din proza de o anume factură... Într-o nostalgică (și foarte frumoasă) pagină evocatoare a Blajului școlilor de odinioară — pe urmele unei cărți de Agârbiceanu — Dumitru Micu enumeră pitoreștile titulaturi obligatorii de care se bucurau dascălii-prelați; după gradul eclesiastic, unii erau „reverendissimi", alții „ilustrissimi" iar profesorii de teologie, doar „clarissimi". Între tentația sfidării, asceza cărților, obediență, transgresare a „normelor", Micu rămîne un exponent grav, cuminte (deși nu fără remușcările smulse sub patrafirul unui *Confiteor* aproape scandalos) al spiritului școlii ardelene. El e, parafrazîndu-l, cînd mai aproape, cînd mai departe de „tronul mitropolitan". Mă iartă, *domine clarissime*...

Scanned with OKEN Scanner

UN DEBUT AMÎNAT

Ce înseamnă *a debuta* în critică ? Evident, actul diferă simţitor de cel inaugural în poezie ori proză, unde intrarea în literatură primeşte aerul unui ceremonial, fiecare debut însemnînd, acolo, tentaţia exploziei, a şocării cititorului, dorinţa imediatei consacrări. În critică însă, lucrurile stau altfel : un critic se poate afirma, poate fi cunoscut, apreciat, mult înaintea deciziei de a-şi strînge contribuţiile în volum. Gherea, Maiorescu, Ibrăileanu, chiar G. Călinescu erau autorităţi incontestabile, iar volumele lor de articole au apărut mai tîrziu. Criticul semnifică în primul rînd o *prezenţă*. El e căutat în pagina de revistă, *consultat* cu privire la o carte, un scriitor, o problemă de creaţie, cerîndu-i-se o elucidare, un diagnostic, o judecată de valoare. Caracterul acestui oficiu ar putea amîna editarea în volum a opiniilor rostite de-a lungul timpului. Perpessicius (urmat de alţi critici) a dat totuşi modelul criticii foiletonistice capabilă să contureze din mers harta spirituală a unei epoci literare, pregătind viziunea retrospectivă a sintezei. E, prin urmare, explicabil şi legitim fenomenul actual, cînd majoritatea tinerilor critici debutează prin culegeri de studii, cronici, foiletoane critice. E drept, unii o fac cu o anume grabă, alţii însă cumpănesc şi selectează, după un prelungit exerciţiu. Este şi cazul lui Adrian Anghelescu, al cărui nume nu circulă din păcate prea des în paginile publicaţiilor noastre, dar oferă o reală garanţie profesională prin studiile introductive ale unor ediţii, ele însele interesante, cît şi printr-o sumă de

Scanned with OKEN Scanner

comentarii la opere selectate inteligent. Tînărul critic nu e ceea ce se numeşte îndeobşte un *cronicar:* el se pronunţă cu oarecare parcimonie, optează în virtutea unor afinităţi elective, afirmă judecăţi îndelung meditate. Comentariul operelor clasice pune în lumină aspecte inedite, valori pe nedrept ignorate sînt relevate actualităţii cu pasiunea „descoperirii". *Creaţie şi viaţă* (ed. „Eminescu", 1978), cu care debutează acum, cuprinde aşadar „marginalii", „reconsiderări", „incursiuni", „crochiuri". Cele dintîi se opresc la trei dintre valorile covîrşitoare ale scrisului românesc modern: I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi. Analiza prozei caragialene subliniază propensiunea ei carnavalescă, pe urmele sugestiilor din lectura lui Bahtin; descifrarea unui mecanism socio-psihic în textura intimă a situaţiilor şi, mai ales, a tipologiilor din *Momente* reliefează modalităţi estetice esenţiale: caricatura, ironia, parodicul. Incursiunea în eposul sadovenian e şi mai profundă, subsumată unui *topos* al „drumului", caracterizat nu atît pentru principiul arhitecturii operei, cît pentru viziunea filozofică însăşi. Motivul „drumului", integrat contextului „experienţei de cunoaştere", obsedant la marele prozator, de la *Baltagul* la *Creanga de aur* etc., constituie una din invariantele creaţiei. Invarianta îl situează pe prozatorul român în centrul unei eterne meditaţii universale, aşa cum s-a exprimat ea de la romanele cavalereşti la *Don Quijote* şi pînă la Thomas Mann, Buzzati, Butor sau Kerouack. Funcţiile şi implicaţiile motivului sînt analizate cu răbdare, aş zice chiar cu o anume voluptate a întîrzierii în meandrele operei, în sînul căreia comentariul devine el însuşi o „călătorie de iniţiere". Ideea e urmărită dealtfel şi într-un studiu secvent, consacrat restituirii *in integrum* a uneia dintre cele mai fascinante personalităţi interbelice, multă vreme pe nedrept ignorată: G. M. Cantacuzino. Aici criticul se manifestă în deplină libertate a mişcărilor comentariului, fără teroarea locurilor comune şi fără teama unei tutelări, căci în cazul autorului *Pătrarului de veghe* opiniile precedente s-au rostit fragmentar şi sporadic. Analiza integrală, profundă, i se oferea ca un binecuvîntat teritoriu virgin, rîvnit de orice critic. Adrian Anghelescu înaintează deci în lectura operei lui Cantacuzino cu neascunsă bucurie, lăsîndu-ne să resimţim noi înşine voluptatea incursiunii, a fixării coordonatelor, a defrişării sensurilor. Lec-

Scanned with OKEN Scanner

tura e plină de surprize și neprevăzut, dezvăluindu-și treptat peisajul divers în frumusețe. „Un argonaut al supremelor armonii", așa îl definește criticul pe autorul plurivalent: arhitect, pictor, estetician, eseist și prozator de moderne vibrații. În *Arcade, firide și lespezi*, un vast orizont istoric și moral, specific românesc, se deschide în fața noastră, reînviat cu plenitudine senină, clasică. Încercarea de a extrage din incidențele istoriei, de atîtea ori contradictorii, schema limpede a esenței artei naționale este la G. M. Cantacuzino, nu numai efort intelectual superior, dar și act artistic de evocare în ritmurile unei autentice proze (reflexivă și concretă totodată), a substanței indelebile a trecutului. După cum prozatorul și gînditorul covîrșesc „lungul drum al spiritului către cunoaștere" în fermecătorul periplu oriental din *Pătrar de veghe*, una din cele mai tulburătoare cărți de călătorie din literatura română. Peisajul se convertește aici în simboluri existențiale, iar valoarea cărții nu rezidă — arată criticul — în pitorescul exotic, ci în filozofia ei. Iată de ce, contrar opiniei unui cronicar grăbit în amendarea unor asociații înțelese doar în *litera* lor, cred că Adrian Anghelescu apropie cu temei „treptele" călătoriei lui G. M. Cantacuzino de circularitatea arhitecturii *Divinei comedii*. Nu este vorba, firește, de o comparație valorică, ci doar analogică, procedeul dantesc regăsindu-se în cele trei „cărți" (*Deșertul, Grădina, Izvorul*) ca tot atîtea etape ale experienței fundamentale parcurse de spirit în drumul său anevoios către cunoaștere. Pertinente sînt și considerațiile despre teatrul lui M. Sebastian, despre dramaturgia — ca și necunoscută — a lui Traian Chelariu, sau micile „crochiuri" (în fond, marginalii de lectură) avînd ca subiect cîțiva scriitori de azi. Bun analist, capabil să surprindă reflexele variate ale unei opere, polisemia ei, Adrian Anghelescu înțelege prin actul critic nu pur și simplu transmiterea unui cod. Creația nu e doar un „sistem": ea e și „viață". Nu-i poți descoperi intimitatea fără o fraternă bătaie de inimă.

Scanned with OKEN Scanner

„DESFĂȘURAREA" TINERILOR

Din ultimul său „rond", Mircea Iorgulescu * se întoarce cu o pradă bogată: peste o sută șaizeci de tineri (și mai puțin tineri) ostateci sînt luați mărturie pentru „o realitate literară de dată relativ recentă, în curs de stratificare". Prin ei, criticul urmărește să demonstreze modul cum momentele-cheie ale creației sînt manifestări plenare ale „spiritului tînăr" și, aplicînd-o la prezent, ne obligă să acceptăm ideea unei „explozii" de talente, aproape fără precedent în scrisul românesc. De altă parte, împotriva unor opinii sceptice sau dezabuzate, asistăm la geneza unei realități literare produsă „sub ochii noștri". Dar ce înseamnează *a fi tînăr*, în cazul unui scriitor? Labilitatea criteriilor e recunoscută cu franchețe în *Prefața* volumului: noțiunea rămîne „esteticește neclară", ea nu trebuie confundată cu ideea de „generație" (cum alți confrați au încercat), nici cu momentul debutului (uneori tardiv), astfel că autorul optează pentru o convenție, „socotind «tineri» pe scriitorii care la data întocmirii cărții (1974—1976, n.n.) aveau cel mult 40 de ani". Ca atare, începutul acestei „tinereți" literare își are punctul de naștere în 1936. E convingătoare decizia criticului? Era alta, mai concludentă, mai eficientă? E dificil să dăm un răspuns categoric, de vreme ce însăși „biologia" genurilor — cum Mircea Iorgulescu ne previne — e sensibil decalată: un poet se manifestă precoce, el poate fi încheiat, sfîrșit la

* *Scriitori tineri contemporani* (Ed. „Eminescu", 1978).

30 de ani ; prozatorii se formează mai lent, iar criticii își definesc personalitatea abia după 40 de ani... Sînt și aici excepții ? Da, gîndindu-ne la înfrîngerea barierei biologice în cazul unor poeți ca Leonid Dimov sau Doinaș, sau la faptul că poate cei mai buni critici de azi n-au depășit cu mult 30 de ani ! Oricum, a propune o limită de vîrstă însemna fatalmente să-i avem alături, în aceeași panoramă „tînără", pe Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Gh. Tomozei — cu Mircea Dinescu ; pe Augustin Buzura, cu Eugen Uricaru ș.a.m.d. Dacă granița era împinsă numai cu un an în trecut (1935), N. Labiș sau D. R. Popescu s-ar fi situat și ei în juventute. Or, e limpede că numele de relief ale „ghidului" (autorul avertizează că a întocmit „un ghid critic, nici dicționar, nici istorie literară"), aparțin altui eșalon literar, că uneori noii-sosiți sînt chiar emulii (dacă nu ucenicii sau chiar imitatorii), celor „vîrstnici", mai demult consacrați. Nu e mai puțin adevărat că orice criteriu s-ar fi instituit, el era pasibil de controverse, și nu-i vom putea opune altul, infailibil, criticului nostru. Acceptînd așadar „convenția", să încercăm o scrutare a conținutului. Subscriem ideea că unele rezerve, neîncrederi etc. au întîmpinat în ultimii ani creația tinerilor, atitudine „care ascunde o lene a spiritului [și] alimentează în secret condescendența rece, lipsită de entuziasm și de reală adeziune", unele apariții fiind primite chiar cu un „aer de superioritate intratabilă". Dar pentru a ne convinge întru totul de vina scăderii entuziasmului, și pentru a-l stimula, nu era oare oportun să se opereze o selecție ceva mai riguroasă, evitîndu-se prezența talentelor îndoielnice, a grafomanilor sau a cîtorva mimetici care sînt încă departe de a-și fi justificat existența literară viabilă ? Căci Mircea Iorgulescu nu urmărește — cum singur arată — să alcătuiască o bibliografie, nici un dicționar, nici măcar o evidență exhaustivă (sînt cîțiva „absenți" cu nimic mai lipsiți de har) ; mai mult : fenomenul îngrijorător al confuziei valorilor e denunțat în corpul volumului în termeni tranșanți : unele împrejurări au favorizat în ultima vreme o producție „de tip artizanal", amenințînd să se substituie creației adevărate, „Confuzia dintre poezie și «poetic», dintre artă și «artistic» a devenit curentă, îngăduind și susținînd exercițiul stereotip. Artificială, lipsită de vibrație,

mai mult deliberată decît simţită, mimînd o spiritualizare în realitate absentă, această poezie scrisă pe bandă rulantă, «onorabilă», scrisă «bine», «mergînd» şi «trecînd» cu uşurinţă de orice examen, nu are individualitate, este «comodă» şi dă o falsă «bunăstare» literară, de «nivel» stimabil, nu prea înalt dar nici de tot coborît, acoperind însă prin întindere cantitativă marile voci ale liricii contemporane, parcă tot mai greu de auzit prin zumzetul monoton al harnicei mediocrităţi." Ceea ce e foarte bine spus. Dar, ca şi alte consideraţii generale, adesea reliefînd rolul benefic al unor grupări (cea din jurul *Echinoxului*, spre pildă, p. 105—106), enunţurile concluzive, trase din analiza individuală — totdeauna pertinentă şi, unde era cazul, suficient de corozivă — le-am fi dorit însumate într-o sinteză finală. Tabloul general s-ar fi închegat mai convingător, cu inerentele denivelări, căutări, eşecuri sau succese indubitabile; protagoniştii şi-ar fi proiectat profilul pe un fundal ce îndreptăţea atît optimismul aprecierii globale, cît şi semnalarea unei simptomatologii nu departe de malignitate. Ceea ce frapează de la bun început este raportul între diversele genuri: din 168 scriitori luaţi în considerare, 72 sînt poeţi, 56 prozatori, 35 critici/istorici literari, eseişti şi abia 5 dramaturgi şi reporteri. Sigur, între poeţi şi prozatori mai există cîţiva notabili autori de teatru, domeniul rămîne totuşi nu prea fericit reprezentat, continuînd să confirme dacă nu o inapetenţă măcar o anume mefienţă (de nu şi descurajare) faţă de arcanele scenei. De altă parte, indicele ridicat al liricii nu e şi unul de valoare, căci tocmai aci inegalităţile şi vocile false tulbură. Chiar dacă şi între prozatori sînt destule nume neconcludente, manufacturiere — oricine, spunea un mare scriitor, avînd bacalaureatul şi puţină cultură livrescă poate, virtual, scrie un roman — direcţiile sînt totuşi mai clare, stratificările mai evidente, valorile „stabile" lesne detectabile. Cel mai simptomatic sector ne apare însă critica, plasată la loc de frunte nu numai fiindcă 35 de nume relativ tinere trag serios în cumpănă într-un teritoriu altă dată rezervat cîtorva mandarini, dar şi pentru că tabloul criticii e cel mai echilibrat în valoare, mai omogen ca vîrstă şi înzestrat cu un real simţ de autoexigenţă. Bibliografia însumează aci, cu o singură excepţie doar, lucrări de reală seriozitate, unele recunoscute drept titluri de referinţă în teo-

Scanned with OKEN Scanner

ria, istoria literară, comparatistica și critica românească, încît putem vorbi cu mîna pe inimă despre un adevărat reviriment, de o „explozie" a tinerei generații. I-am include aci, în mod firesc, pe Marian Papahagi și Ion Vartic (ale căror debuturi editoriale sînt din 1976, 1977) și pe Mircea Iorgulescu însuși, a cărui modestie excesivă i-a interzis un „autoportret" — deplin justificat — deși modelul călinescian din *Istoria...* marelui mentor crease un fericit precedent. Nu sîntem partizanii unei teorii „regionale" în literatură, însă negarea unui „specific" și, implicit, a cîntăririi zonale a forțelor ce se afirmă într-un gen ori în altul ar fi simplă fatuitate. Fără să reluăm tezele lui G. Ibrăileanu ori Ion Breazu, contribuția provinciilor românești la stimularea fenomenului contemporan nu e lipsită probabil de oarecare interes. Adoptînd tot un criteriu convențional (locul de naștere), o sumară statistică arată că din totalul de 168 scriitori incluși în volum, 73 sînt sudici (28 bucureșteni !), 57 transilvăneni, 37 moldoveni (omițîndu-l însă din calcul pe Al. Papilian, care s-a născut... la Paris). Sudicii bat recordul și în lirică (35), față de ardeleni (21) și moldoveni (16), echilibrul fiind mai stabil în domeniul prozei (20 sudici, 19 nordici, 17 moldoveni), în vreme ce — *horribile dictu !* — spiritul critic pare a se fi mutat în spațiu transilvan : 17 față de 12 sudici și abia 4 urmași ai lui Ibrăileanu... Sigur, catagrafia noastră nu vrea să însemne altceva decît un joc nevinovat al aproximațiilor, căci — spre a invoca doar cîteva exemple la întîmplare — Dan Culcer, născut la Sulina, sau Liviu Petrescu la Rîmnicu-Sărat, Marcel Runcanu în Prisaca-Olt, Eugen Uricaru la Buhuși etc. ne apar totuși, prin formație și structură, exponenții noului spirit transilvan. Dealtfel, acesta, focalizat în ultimul deceniu în special în jurul *Echinoxului* clujean, e identificat de Mircea Iorgulescu însuși chiar la autori fără nici o legătură nemijlocită cu gruparea, cum sînt Mihai Ursachi, Emil Brumaru și Ovidiu Genaru, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran și Marius Robescu apropiați prin „absența afectării", „naturalețea deplină", „prezența unei active conștiințe critice" etc., încît, „modificarea pe care o propun acești poeți este precumpănitor de ordinul spiritului — nu al formelor — poeziei".

„Fişele" acestui — la urma urmelor — pseudodicţionar, conţin, dincolo de informaţia strict necesară orientării cititorului, bune analize aplicate, evidenţiind prin citatul expresiv, ales întotdeauna cu sagacitatea cunoscută a autorului, liniile de evoluţie. Sînt şi cîteva profiluri absolut remarcabile prin fineţea şi siguranţa tratării în aquaforte ; intrînd tumultuos în poezie, Mircea Dinescu e „un efeb cu mină tragică, plutind seraf ic într-o lume de luminozităţi şi transparenţe, totuşi excesivă" ; Ana Blandiana „oficiază luînd un aer profund şi inspirat, cu o exaltare de călugăriţă tînără ce pune în rostirea textelor sacre o senzualitate nebună" ; Adrian Popescu e „în acelaşi timp un poet vizionar şi un poet decorativ, cele două aspecte esenţiale ale liricii sale coexistînd într-un echilibru plăpînd, ca o neverosimilă punte între planuri greu, dacă nu chiar imposibil, de apropiat" ; Ion Drăgănoiu e „un sentimental obosit, cu emoţii destrămate şi muzicale, fugar melancolice" ; Păunescu are o „ameţeală" organică, niciodată limpede şi aşezată, „izbitor fiind tocmai aspectul de Niagară verbală, deseori primit, datorită neînţelegerii, cu obiecţii ; această poezie acustic bubuitoare îşi va asocia firesc muzica şi declamaţia, impunîndu-se nu atît prin imagini poetice, cît prin ritm şi pulsaţie" etc., etc. Incizia e nu o dată subtil ironică sau de un sarcasm rece : cutare poet ar putea mişca prin candoare dacă aceasta „nu ar contrasta cu voinţa de contrafacere şi cu tenacitatea pusă în asimilarea celor mai diverse forme şi atitudini poetice ; prolixitatea ajunge astfel să însemne energetism, convenţionalismul trece drept avînt patetic, iar cea mai limpede inoportunitate lingvistică apare ca expresie a unui suflu liric triumfător în ciuda celor mai ingrate materii" ; versurile limfatice ale altuia „îşi drapează lipsa de culoare în solemnităţi, mişcarea domoală fiind travestită în ton oracular" ş.a.m.d. Rezervele sînt trase în epitetul elegant negativ, sintagme concise punctînd neta respingere : „veneraţie corectă", „lirică exhortativă", „confesiuni versificate", „caligrafii lirice de album sentimental", „angelică ...totuşi lipsită de ingenuitate", „tradiţionalism duios", poeme „solemn antichizante" etc. E drept, pe alocuri comentariul e mai degrabă amabil, îngăduitor acolo unde ne-am fi aşteptat la o reacţie mai dură, fiind vorba de un critic cunoscut pentru rostirea tăioasă. Iorgulescu are însă mereu

în vedere ideea *desfășurării*, abținîndu-se pe cît posibil de la sentințe ce ar putea fi infirmate de o evoluție ulterioară. El e atent îndeosebi la „forțele în creștere", dar nu strica o mai tenace voință de a le descuraja pe cele în *descreștere*. Util și pasionant la lectură, acest „Baedecker" al noii faze literare avertizează totuși că ne aflăm în plin peisaj accidentat, nu lipsit de cîteva puncte de atracție naturale, dar nici de campamente „comode" ce dau, vorba criticului, doar iluzia de „bună-stare".

Scanned with OKEN Scanner

CORNEL REGMAN ŞI DEMONUL ALAËL

Toate volumele de critică ale lui Cornel Regman — cu excepţia unuia, foarte interesantul studiu de „tipologie literară" *Agârbiceanu şi demonii* (1973) — sînt culegeri de articole şi, mai ales, cronici, marcînd momente ale unei evoluţii nu din cele mai lesnicioase. Căci între începuturi (1942—1947), cu rezistente exegeze consacrate lui Ion Pillat, I. L. Caragiale, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Vl. Streinu, Perpessicius ş.a., revendicîndu-se în fapt de la spiritul ultimei faze lovinesciene, contaminat de tehnica autorului *Figurilor literare* („un critic diagnostician") şi pînă la tîrziul debut editorial (*Confluenţe literare*, 1966) se interpun cîteva accidente : travestiul colaborării la *Almanahul literar/Steaua*, rupturi, tăceri. Suspendarea arbitrară a exerciţiului critic e compensată prin bune ediţii şi prefeţe (V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Pavel Dan etc.), apoi prin „fişele" unui (probabil) dicţionar, oprite însă odată cu apariţia culegerii din 1967 : *Cărţi, autori, tendinţe*. Vocaţia cronicarului literar se manifestă, în fine, liberă de orice constrîngeri, în paginile revistei *Tomis* şi, în prezent, la *Viaţa românească*, avînd drept rezultat cele mai originale volume : *Cică nişte cronicari...* (1970), *Colocvial* (1976). Cu puţin timp înainte, dezacordul cu unii confraţi critici fusese deja rostit, valori cvasi-consacrate sînt luate în răspăr, tonul devine cînd agresiv, cînd zeflemisitor, vrînd să „sperie" prin chiar titlurile provocatoare : *„Îngerul a strigat" — criticii s-au predat, „Echinoxul nebunilor" şi delirul criticilor, Doinaş*

refuzat de critici ș.a.m.d. În toate cazurile, polemica era purtată, fie și subtextual, cu ceea ce Regman crede a descifra în ansamblul comentariilor adverse: „inerție", „chiromanție", „micile subterfugii" etc. Unele amendări sînt flagrant nedrepte, vădit pătimașe; altele își găsesc justificarea în respingerea „apetitului filosofant", ori a fanatismului „metodologiilor" care macină în gol (memorabil rămîne, în acest ultim sens, foiletonul-pamflet *Un quaker prezice sfîrșitul criticii literare*!). Acid, tonul presupune — cel puțin la nivelul intențiilor — o modalitate colocvială, fără a exclude polemica, argumentul „zdrobitor", ironia, o tactică de hărțuire, critica nefiind „un teren de joacă pentru îngerași". Un „program" expus (schițat) în segmentul de articol ori în cîte un interviu, arată ostilitatea pentru „neostenita exaltare de sine" a criticului, denunțînd o așa-zisă „sete de laudă necheltuită" ca și „gustul prosternării" sau „ștafeta circulară de laude", înscriind o sferă a „intermenajamentelor", toate exhibate ca racile evidente. Ele pot fi dinamitate fie și strict stilistic: „Pamfletari cînd trebuie, polemici pe cît se poate, dinamici și supli, funcționari niciodată și nici inerți «hai să fie», criticii dispun de o gamă largă de tonuri și modalități" în funcție de care „articolul se conturează mai calm sau mai iuțit, totdeauna îndeajuns de parțial pentru ca viața literară să simtă nevoia mai multor păreri și chiar temperamente". Recunoscîndu-și ingenuu subiectivitatea, ea pare să se manifeste în continuare benign, sub chipul hîtru al unui Moș Nichifor Coțcariul: termenul echivoc, șugubăț, calamburgiu etc. se vrea și o de-montare a pedanteriei. Însuși titlul noii cărți a lui Cornel Regman * are aerul că parafrazează o cunoscută proză a lui M. Blecher. Ambiguitatea lexicală utilizează ironic arhaismul, latinismul ostentativ, barbarismul și sintagmele „prețioase", cu efecte, recunoaștem, extrem de personale: cutare carte e pornită „strict din *cerebru*"; o susceptibilitate e „avivată"; scrisul lui Al. Piru e „înzăuat"; niște poeți nu au temperamente „ignifuge"; povestirile lui E. Barbu apar ca „monticuli izolați" în peisajul operei; versurile lui Doinaș au rădăcini în „senzoriul... dialectal"; lirica lui Ion Gheorghe conține „reflecții pămîntoase"; o viziune nouă, la alt poet, se opune

* *Explorări în actualitatea imediată*, Ed. Eminescu, 1978.

mai vechii „priviri calamitoase“ etc., etc. Criticul are deliciul expresiei vetust-ardelenești, zicînd: „după a mea socotință“, „repetare neprecugetată“, „dovezi apriate“, „țărancă robace“, „dislocuite“ (pentru „dislocate“), iar N. Balotă ne e arătat „*sîrguindu-se* nu o dată cu opere și autori cu care vădit nu *consună*...“ Modalitate prelungită pînă și în succinta definire a cîte unui creator sau a unei opere: *Racul* e „o fabulă care ar fi putut fi mai consecvent năstrușnică“, Marin Sorescu — „un personaj saltimbanc“ — are „o natură de prestidigitator“, George Munteanu e „un trudnic ce-și confundă mereu uneltele“ ș.a. Într-un text mai vechi, Regman deplîngea tocmai această latură strict „senzorială“ a cronicii literare și, revenind, opina „pentru o mai economicoasă distribuire și folosire a forțelor criticii“, căci, oricît de expertă, lectura propusă de cronică nu poate prinde toate semnificațiile de adîncime. „Modalități felurite stau la dispoziția criticului pentru revenirile și chiar revizuirile sale, de la simpla și încă modesta regrupare, întreprinsă cu prilejul tragerii cronicilor în volum, pînă la sintezele mai pretențioase, diacronice sau sincronice, modelul cel mai prestigios impunîndu-l la noi *Istoria literaturii române contemporane* din 1937, sinteză a sintezelor lovinesciene“ (*Programul criticului*, în *Colocvial*). Pînă una-alta, autorul încearcă remanieri ale genului „senzorial“, fie invitînd la „disciplină, măsură, ținută“, căci „cîte ceva de la «belferi» se mai poate învăța“, fie distingînd subtil condițiile de funcționare a metodei analitice (pornind de la *Engramele* lui I. Negoițescu) sau invocînd chiar modesta „herborizare“ prozaică, necesară uneori și în spațiul limitat al unei cronici. Construcțiile de amploare, proiecte de istorii „polemice“ sau „analitice“, uneori simple juxtapuneri de studii obținute prin „amalgamare“ sînt scrutate cu mefiență. Operația de sinteză, singura ce ar justifica o autentică istorie literară, rămîne încă la nivelul dezideratului. Obiecțiile formulate în legătură cu lucrările lui Al. Piru și Eugen Barbu ne indică în Cornel Regman (partizan al „sintezei sintezelor lovinesciene“) un posibil autor al unei atari întreprinderi. Deocamdată însă el ne apare cantonat în perimetrul — oricît de limitativ, cum sîntem avertizați — al cronicii literare. Cu revendicarea unui mai vechi drept al „selecției“ proprii, căci, așa cum afirma altă dată (*Ceva despre cronicarul li-*

terar), oricît de sîrguincios ar fi cineva, el „nu poate scrie despre toate cărțile ce apar de-a lungul unui an editorial. Însă poate face — e obligat chiar — sondaje semnificative în toate sectoarele, o selecție *a lui*". În această accepțiune (de „sondaje") trebuie înțeles prin urmare și titlul *Exploră-rilor...*, și nu în cea strict dicționaristică, de cercetare a unui domeniu necunoscut sau mai puțin cunoscut, cu finalitatea unor „descoperiri". În adevăr, teritoriul „explorat" în cronicile lui Regman nu e o „terra incongnita" : cărți și autori comentați au constituit uneori festinul predilect al multor critici. Semnificativă e doar selecția : Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Șt. Aug. Doinaș, Gellu Naum, tinerii de la *Echinox* și „generația regăsită" (Marcel Gafton și Dominic Stanca) în poezie ; Al. Ivasiuc, C. Țoiu, Eugen Barbu, Ștefan Bănulescu, Aug. Buzura, Marin Preda și Marin Sorescu (cu *Trei dinți din față*) în proză ; I. Negoițescu, N. Manolescu, Al. Piru, N. Balotă și Eugen Barbu (cu *Istoria...* sa) în critică ; Mircea Maliță și Iorgu Iordan în memorialistică. Opțiunile nu însemnează însă și adeziuni. Dimpotrivă, cu rare excepții — excelentă analiză la *Galeria* lui C. Țoiu, la *Cartea milionarului* de Șt. Bănulescu și la *Memoriile* lui Iorgu Iordan — rezervele, neaderențele, inapetența nu lipsesc. Dezbaterea e împinsă pînă la detalii (uneori tocmai detaliile sînt exploatate în defavoarea operei) iar recunoașterea unor virtuți e mereu pîndită de reversul ei ironic. Nu toate argumentele reușesc însă transgresarea simplelor răutăți. A spune că *Viața ca o pradă* rămîne irevelantă („Marin Preda s-a sustras în fond adevăratelor confesii"), e sofistică pură ; ca și afirmația pripită a penuriei jurnalelor și confesiunilor în scrisul românesc, cînd zeci de exemple, de la Maiorescu la Mircea Eliade, O. Suluțiu, E. Lovinescu etc. ne stau la îndemînă. Iritarea pe care proza analitică (de o anume factură, e drept) a lui Al. Ivasiuc sau Aug. Buzura i-o provoacă stăruitor lui Regman nu e, la urma urmelor, chestie de sagacitate critică, ci de gust. Adversarul protagonistului din *Orgolii*, spre pildă, nu ține nici de „melodramă", nici de „sfera producerilor satanice" : psihologia lui, oricît de perversă, rămîne perfect credibilă într-un context social-politic dat. Nimic „vetust" nu vedem, de altă parte, în retorica monologului interior practicat de romancier, ba, dimpotrivă, poate tocmai în asemenea pagini

Scanned with OKEN Scanner

meditative (și în reversul lor caricatural, din „monologul" delatorului) rezidă interesul modern al *Orgoliilor*. Ciudată pare în fine, la acest critic atît de sensibil la mutațiile liricii, și în special a celei produse în gruparea „cerchiștilor" și a „generației regăsite", obiecția de „manierism" și ironica urmărire a evoluției „celei mai tinere comunități literare", a „echinoxiștilor" clujeni. Paradoxal, obiecțiile formulate în cazul lui Dinu Flămând, Adrian Popescu, Ion Mircea, Horea Bădescu, Aurel Șorobetea fuseseră, altă dată, considerate insemne ale autenticei poezii ale foștilor tineri (dintr-o altă, similară comunitate) Radu Stanca, Șt. Aug. Doinaș ș.a. nu mai puțin... „manieriști" la rîndu-le. Și, firește, exemplele s-ar putea înmulți. Dar criticul s-ar trăda pe sine dacă ar renunța la propria-i faimă de incomplezență și contrarietate. El se vrea în continuare un spirit „incomod", cîrtitor — dar cu falsă bonomie și reală bună dispoziție — zeflemist și mare amator de răsturnare a opiniilor curente. Ca și alte volume, *Explorări...* e un „sac à malices", al unui doctor în acopunctură literară, analist meticulos, încîntat cînd găsește cusurul și, mai ales, cînd nimerește formula stilistic șocantă a cusurului. În *Mémoires* (*Oeuvres complètes*, 1806) — „herborizăm" și noi, de! — Duclos, viitorul secretar perpetuu al Academiei, povestește că ajunsese, tînăr fiu al unui veac libertin, în tovărășia unui șugubăț funcționar al Companiei Indiilor, Saint-Maurice, care se distra dîndu-se drept emisar al demonului Alaël, capabil să ghicească dorințele cele mai tainice ale membrilor unei mici confrerii secrete. În semiobscuritatea ceremonialului el aduna bilețelele cu invocații, se prefăcea că le aruncă în foc, substituindu-le de fapt cu altele, scoase din mînecă, apoi, la proxima ședință dădea fiecăruia — în numele lui Alaël — răspunsul rîvnit. Pentru mulți scriitori critica ar trebui să fie un soi de Saint-Maurice care să mijlocească unui pretins demon cele de priință pentru consacrare. Regman arde însă cu adevărat invocațiile, și dă confraților săi răspunsuri pe dos. Oricît de contrariante, ele sînt *ale lui*, exorcizînd demonii trufiei.

BLAGA ÎN ACTUALITATE

(CÎTEVA PROBLEME)

1. Dorinţa şi realitatea nu coincid, din păcate, întotdeauna. Într-o exegeză recentă, *Lucian Blaga, filosoful poet, poetul filosof* (1977), Al. Tănase afirmă la un moment dat că poezia acestuia a fost primită cu entuziasm, „fără să fi fost supusă *vreodată* (subl. ns.) contestărilor şi controverselor ideologice pro şi contra de care a avut parte filosofia" (p. 316). Că lucrurile nu stau tocmai aşa, am arătat cu alt prilej, comentînd capitala *Biobibliografie* a lui D. Vatamaniuc, unde înregistrarea fidelă a receptării critice indică nu puţine sinuozităţi, atacuri pe faţă ori piezişe, momente de eclipsă. Cu rare excepţii (V. Băncilă, C. Fîntîneru, G. Călinescu, O. Drimba, Mihai Chirnoagă, ultimul rămas însă în bună parte inedit) opera literară a lui Blaga n-a avut parte, între 1938—1947, cînd fizionomia ei părea definitiv fixată, de un studiu monografic exhaustiv. Tăcerea suspectă ce s-a întins apoi asupra personalităţii poetului-filozof, în ocurenţe nefavorabile pentru întreaga dezvoltare normală a literaturii noastre, nu s-a risipit fără dificultate. Factori de răspundere în viaţa culturală n-au ezitat să-şi exercite abuziv puterea încredinţată, pentru a împiedica elucidarea obiectivă a locului real ce i se cuvenea lui Blaga în contextul gîndirii şi lirismului românesc. Alergiile, reacţiile umorale, răfuielile subiective intimidau autoritar libera exercitare a opiniilor şi un nou clericalism înlocuia fosta anatemă a bisericii oficiale, cu alta, dogmele şi prejudecăţile concurîndu-se în bizantinismul frazeologiilor. Intenţii de a

sparge zidul demagogic, n-au lipsit totuşi (G. Călinescu dă tonul într-o „cronică a optimistului" din 1961, urmat de schiţele unor „reconsiderări" datorate lui Ov. S. Crohmălniceanu, 1963, şi D. Micu, 1967), dar ele se mai resimt de presiunea unui climat insuficient limpezit. Abia spre finele acelei decade, dar mai ales din 1970 încoace, putem vorbi despre un reviriment critic Blaga, din ce în ce mai diversificat ca optică, interpretare, metodologie modernă în abordarea textului etc. Deşi valoarea contribuţiilor rămîne variabilă, semnificaţia efortului de curpindere sintetică trebuie subliniată ca un prim moment în depăşirea impasului : *Poezia şi mitul în opera lui Lucian Blaga* (1968) a profesorului Eugen Todoran, *Estetica lui Lucian Blaga* a lui D. Micu (1970), *Blaga în marea trecere* (1970) de Pavel Bellu, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga* (1970) de Mariana Şora, *Lucian Blaga — dor şi eternitate* (1971) de Marin Bucur au suprimat, la timpul lor, cîteva contrafaceri, exageraţii sau tabu-uri. Capitole speciale, în lucrări de sinteză semnate de Ov. S. Crohmălniceanu, C. Ciopraga, Al. Piru, D. Micu ş.a. li se alătură, consolidînd în bună măsură ofensiva critică menită să clarifice în spiritul adevărului „cazul" Blaga, chiar dacă — pe alocuri — sechele ale unor reticenţe, timorări etc. mai pot fi detectate în pagină. Ele sînt însă substanţial contracarate de profuzia de articole, eseuri, comentarii, cronici prilejuite de reeditarea masivă a operei, după moartea marelui creator. Un rol important îi revine aci, ca editor, prefaţator, comentator, lui G. Ivaşcu. Dar se poate afirma că aproape nici unul dintre exponenţii criticii actuale — reprezentativi pentru toate generaţiile active în cîmpul literaturii — n-au absentat de la obligaţia morală a unei reparaţii postume. Cu riscul de a părea fastidioasă, enumerarea cîtorva contribuţii oferă totuşi o idee de coeziune a conştiinţei şi, totodată, de fertilă dinamică a interpretării, de la Liviu Rusu, Ş. Cioculescu, N. Manolescu, Lucian Raicu, N. Balotă, Ion Vlad, M. Iorgulescu, M. Tomuş, Marin Mincu, Ion Maxim, Ovidiu Cotruş, Florin Manolescu, Marian Popa ş.a., pînă la mai tinerii Mircea Popa, Aurel Sasu, V. Taşcu, V. Muscă, Ştefan Borbely, I. Buduca, Radu Ţeposu etc. Un loc aparte li se cuvine recunoscut, pentru o mai modernă deschidere a comentariului, lui Eugen Simion, Ion Pop, Valeriu Cristea, Mircea

Scanned with OKEN Scanner

Martin (fiecare lăsîndu-ne să bănuim o posibilă monografie cu originale puncte de pornire), de asemenea, exegezelor deja realizate de Alexandra Indrieş (*Corola de minuni a lumii*, 1975) şi G. Gană (*Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976), precum şi editării (uşor tardivă, şi resimţindu-se de pe urma acestui decalaj) a eseului Melaniei Livadă, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga* (1974). Se poate afirma, aşadar, că un nou „moment" se configurează în critica actuală în jurul poetului *Nebănuitelor trepte*, şi el e caracterizat prin depăşirea fazei sentimentale, cvasilirice, revendicative, de „recuperare" şi „reparaţie"; din 1974 (limită oarecum aproximativă, desigur) se desenează mai clar voinţa noii critici de a dezbate opera în articulaţiile ei intime, degajată de orice prejudecată. Două direcţii pot fi totuşi detectate în demersul de ansamblu: una încearcă să „elibereze" lirica de dificultăţile (ce păreau la un moment dat insurmontabile) ale operei gînditorului; cealaltă, dimpotrivă, o implantează într-un ansamblu coerent şi omogen. Excelentul studiu al lui Valeriu Cristea asupra „postumelor" deschidea o nouă perspectivă asupra poetului, justificată de Eugen Simion în succinta formulare: „ele impun, dacă nu un Blaga cu totul altul (cum s-a spus), un Blaga în orice caz mai profund în lirica erotică şi cu o viziune existenţială mai sistematic tradusă în versuri, nu spunem nefilosofice, dar ieşite dintr-o contemplare mai liberă a spectacolului vieţii". Analiza simultană a celor două ipostaze, filozofică şi poetică, pare să cîştige însă în ultima vreme terenul unei posibile arhitecturi critice unitare. Ea e sprijinită de etapele cucerite progresiv în interpretarea obiectivă a sistemului gînditorului, fără îndoială cel mai original din istoria filozofiei naţionale, prin contribuţiile succesive ale lui D. Ghişe, Călina Mare, I. Maxim, Ion Ianoşi, Al. Tănase, Henri Wald, Viorel Colţescu, I. Mihail Popescu, Tudor Cătineanu ş.a.

2. Fără îndoială că un reviriment critic Blaga n-ar fi fost posibil, dacă fenomenul nu era determinat şi de un „moment editorial", nu mai puţin spectaculos. După revelaţia unei selecţii de postume (*Poezii*, 1962, ed. G. Ivaşcu), restituirea întregii opere literare (inclusiv teatrul) culminează cu cele cinci volume de *Opere* (ed. Dorli Blaga, 1974—1977), dar ea e însoţită şi de revelaţia unor inedite: *Hroni-*

cul... (1965), *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966), *Antologia de poezie populară* (1966), *Zări și etape* (1968), *Experimentul și studiul matematic* (1969), *Isvoade* (1972), *Ceasornicul de nisip* (1973), *Despre conștiința filosofică* (1974), *Aspecte antropologice* (1976), *Ființa istorică* (1977), *Încercări filosofice* (1977), *Elanul insulei* (1978). Concentrate, în majoritatea lor, pe parcursul ultimului deceniu, aceste ediții lărgesc substanțial orizontul cititorului/criticului contemporan asupra dimensiunilor creației blagiene, căci asociază poeziei și dramaturgiei (și ele revelatoare prin accentul postumelor) scrieri memorialistice, de filozofie a istoriei, epistemologie, logica științei, antropogeneză, eseistică de artă și cultură, aforisme. Ceea ce pare să le unifice e „pledoaria pentru demnitatea și perenitatea filosofiei", iar coeficientul de surpriză, noutatea și capacitatea unora dintre ele de a nuanța (ori modifica) optica anchilozată asupra „sistemului" gînditorului nu pot fi neglijate. Ele permit categorice corectări ale interpretării, în sensul formației științifice, a realismului și „revizuirilor" aduse de autorul însuși în faza ultimă de lucru, multă vreme ignorată (uneori cu rea-credință) de comentatori. Textele stau acum mărturie și fac posibilă o periodizare plauzibilă, așa cum o propune recent Viorel Colțescu : etapa începuturilor (1914—1919), „faza de pregătire", cum Blaga o și indicase (1919—1931), perioada „trilogiilor", adică a elaborării sistemului propriu-zis (1931—1946) și aceea a „corectării și dezvoltării concepției sistematice" (1946—1961). Ce ne indică însă această diagramă a edițiilor ? Interesul maxim orientat spre „fața ascunsă", să-i spunem așa, a operei filozofului (inclusiv a memorialistului și moralistului din reflecțiile aforistice), o extindere — paralelă cu ciclurile lirice postume — a întregii geografii, pînă nu demult concentrată pe platoul „trilogiilor" și plachetelor poetice simultane, o inversare a raporturilor. Căci, pînă în prezent, cu excepția unei ediții (din 1969) a *Trilogiei culturii*, tocmai nucleul „sistemului" a rămas deocamdată izolat, în vreme ce toate scrierile fazelor circulare : 1914—1919 ; 1919—1931 ; 1946—1961 se află reeditate, comentate, interpretate critic. Această ultimă pată albă pe harta spirituală blagiană (care mai poate inspira unora avertismentul „hic sint leones") poate fi și ea recuperată constructiv, spre profitul în-

suşi al unei optici de profunzime, integrală şi fidelă textului, a chiar creaţiei poetice. Numai în acest mod un adevărat moment critic Blaga — spre realizarea căruia converg energiile ultimului deceniu — îşi va împlini rosturile plenare. Avem convingerea că există în clipa de faţă toate condiţiile, de climat spiritual, maturitate ideologică, forţe intelectuale (îndeosebi între filozofii tinerei generaţii), pentru a se pune bazele unei ediţii complete a operelor lui Blaga. Evident, ne gîndim la o ediţie critică elaborată după toate regulile tehnicii moderne de îngrijire a textului, realizabilă de un colectiv bine sudat de filozofi, istorici/critici literari, filologi, pus sub egida coalizată a Editurii ştiinţifice şi enciclopedice şi a Minervei. Încheierea seriei de *Opere* literare (ed. Dorli Blaga), care nu e o ediţie *critică* în toată rigoarea termenului, ar deschide perspectiva unui „corpus" — reconstituire a unei arhitecturi aşa cum autorul o visase în testamentul său filozofic din 1959 şi cum „materialul de construcţie" acumulat în *Biobibliografia* lui D. Vatamaniuc ne permite să întrezărim.

3. Căci dincolo de meritele incontestabile ale momentului editorial-critic asupra căruia am stăruit, nu puţine sînt şi carenţele, pericolele chiar. Unele vin din lipsa coordonării eforturilor, din spiritul grabei şi improvizaţiei, din persistenţa ideii că manuscrisele, postumele, memoria însăşi a unui scriitor sînt o moşie a tuturor, unde se poate bracona fără multe riscuri. Interesul legitim al publicului pentru textele necunoscute ale cutărui clasic (şi nu e doar cazul lui Blaga !) e exploatat cîteodată în direcţia anecdoticii joase, trivializatoare ; amintiri şi „memorii" dubioase proliferează ; manuscrise, scrisori, simple ciorne ori rapoarte de serviciu, încăpute pe mîna te miri cui sînt publicate fără nici un discernămînt. Comentatorii sînt nu o dată neaveniţi, duioşi diletanţi ori dubioşi veleitari. Aşa cum există o Comisie de protecţie a naturii, sau una a protecţiei monumentelor istorice, ar trebui să se instituie şi o Comisie pentru protejarea arhivelor scriitoriceşti. Expertizarea unui text — înaintea publicării sale în cutare foaie de provincie — mi se pare o obligaţie tot aşa de elementară cît şi alăturarea facsimilului şi precizarea sursei de unde a fost descoperită pagina

Scanned with OKEN Scanner

inedită. Supravegherea reproducerii textelor — fie și într-un studiu scris de un nume omologat între specialiști — e și ea o datorie, editorială de această dată. Căci se poate întîmpla ca un excelent filozof să aibă o mai distrată atenție „filologică" și memoria, tiparul ori mai slaba familiarizare cu intimitatea *versurilor* lui Blaga (oricît de „acasă" s-ar simți în scrierile *gînditorului*) să-i joace lui Al. Tănase, în ultima carte, citată deja, o dureroasă comedie a desfigurărilor: „sînt numai tină și rană" devine în cazul acesta „tină și *rouă*" (p. 347), „te iroseşti în încordări de arc", „te *înroșești*..." (p. 361), „apă moartă din scocuri" — „din *scorburi*" (p. 36), *Pasărea sfîntă* — „pasăre măiastră" (p. 368), „între mașini și-n biserici" — „între *marșuri* și-n biserici" (p. 369), „am visat lîngă oi cu ciobanii" — „...*ca* ciobanii" (p. 369), „cu zarișteа-ntreagă" — „cu *rarișteа*..." (p. 375), „osteniri, fără zare" — „*ostoiri*..." (p. 375), „sat al meu ce porți în nume/sunetele lacrimei" devine „ce porți în nume/*sunet de lacrimi*" (p. 377), „regăsescu-mă pe drumul" — „*regăsindu*-mă..." (p. 379, „salută tu aurul" — „salută tu *azurul*" (p. 381), poezia *Întoarcerea* e citată cu titlul *Introducere* ș.a.m.d.

Dacă, în asemenea cazuri, eroarea invocată poate fi... tipografică, primejdii de altă factură iau un aspect ceva mai grav, cu alte implicații. Iată două exemple legate de „aventura" postumelor blagiene din ultimul deceniu: sub titlul *Lucian Blaga inedit* revista *Cronica* (III, nr. 3, febr. 1968, p. 7) publica *Tehnică și basm*, fără ca descoperitorul (P. Țugui) să ne deconspire cum de ajunsese în posesia unor pagini al căror facsimil — de s-ar fi reprodus — nu putea fi decît un șpalt tipografic oprit într-un sertar atunci somptuos. Iată însă că după trei ani, în 1971, revista *Steaua* (XXII, nr. 2, 16—31 mai, p. 22) prezintă și ea *Tehnică și basm* tot ca un „text inedit". Mai mult: sora ei de la Iași salută apariția eseului postum, uitînd cu totul că și-ar fi putut aroga prioritatea „descoperirii". În fapt, textul fusese scris de Lucian Blaga la cererea redactorului-șef al revistei clujene, dar apariția a suferit sincopa oarecum „obișnuită" la acea dată (1959); șpaltul indezirabil devine — cu trecerea anilor — trufanda de colecționar, iar *Steaua* poate fi acuzată de vreun istoric factolog din anul 2000, de impostură, amnezie, plagiat etc. Dactilograma, semnată de Blaga,

Scanned with OKEN Scanner

se află însă în arhiva revistei clujene... care intenţiona, tipărind textul aşa cum îl gîndise Blaga (fără intruziunea unui fragment de frază aflat în versiunea din *Cronica*), un act reparator postum.

Al doilea caz: *Manuscriptum*, o revistă de real prestigiu, publică în nr. 3 pe 1977 sub titlul *O confesiune revelatoare* un aşa-zis *Pro domo — Fragmente autobiografice*, comunicate tot de colecţionarul de la *Cronica*. În cuvîntul său lămuritor, Pavel Ţugui arată că ar fi vorba de nişte „fragmente dintr-un tulburător jurnal autobiografic pe care poetul ni l-a încredinţat, la sfîrşitul lunii septembrie 1959". Un cititor neavertizat va fi observat fără îndoială discontinuitatea „fragmentelor" ce par aruncate pe hîrtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruşte de memorie şi disparităţi îngrijorătoare, în flagrantă contradicţie cu expresia întotdeauna închegată, coerentă, sistematică a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, truncheate, care fac impresia unui şotron al memoriei ori — ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid pînă în ultimele sale clipe — a unor ingerinţe în text. Dar pasajele excluse nu sînt marcate cu croşetele blestemate, ci însăilarea „fragmentelor" se face prin pudice steluţe, adevăraţi „putti" decorativi pe un zid ce ar vrea să mascheze igrasia. Începuturile de secvenţe n-au nici legătură, nici înţeles, totul pare un document psihic îngrijorător. De factura unui „jurnal autobiografic" (sic!) nici vorbă! Şi apoi, cei ce l-au cunoscut cît de cît pe marele poet — om de o infinită discreţie — greu ar crede că ar fi ajuns (el, care şi-a purtat durerea cu o neasemuită demnitate!) să încredinţeze aşa, tam-nesam, cu generozitatea suspectă a boemilor de cafenea, un „jurnal" intim unui personaj cu care purta un fel de dialoguri oficioase... În interviul acordat de Mihai Beniuc lui Dorin Tudoran (Cf. *România literară*, nr. 46, 17 nov. 1977) „misterul" pretinsului „jurnal autobiografic" se dezleagă însă fără echivoc: Blaga, evocă autorul *Cîntecelor de pierzanie*, înaintase „un memoriu", dorind să demonstreze că în romanul *Pe muche de cuţit* i s-au atribuit „idei şi vorbe care nu erau ale lui", şi alte lucruri legate de nedreptele acuze ce i s-au adus în epocă. O revistă poate să accepte sau nu publicarea unui text cu implicaţii delicate, lăsînd eventual posterităţii reve-

Scanned with OKEN Scanner

lația lui : nu are însă dreptul să deturneze sensul, finalitatea și esența documentului. Riscul deformărilor (inclusiv al desfigurării portretului psihologic al autorului) implică o grea răspundere. E preferabil să lăsăm documentele să-și găsească locul — în fizionomia și geneza lor adevărate — într-o viitoare monografie biografică Blaga. Împreună cu ediția critică a operelor sale complete, iată sarcina viitorului „moment" în fața căruia stă critica noastră de azi.

Scanned with OKEN Scanner

III

CARNET

Scanned with OKEN Scanner

I

Dacă literatura este şi document (în înţelesul cel mai larg al termenului), critica modernă îi desluşeşte relaţiile cu realitatea în toate straturile sale de contact şi expresie, uneori dincolo de operă, în accepţiunea ei tradiţională, azi tot mai discutabilă şi supusă variatelor interpretări. Scriitorul e tentat, înaintea descoperirii unei structuri cristalizate, de formele mai directe ale fixării nemediate a realului, uneori cu intenţia defrişării, acumulării materialului brut, „prelucrat" mai tîrziu în laboratoarele imaginarului. Acest „memento" poate rămîne alteori ca simplă mărturie a unei traiectorii biografice, adesea numai pe segmentul unei etape semnificative, urmărind formarea unei personalităţi sau momentele ei de afirmare, de criză, de impas. Un zăgaz în calea timpului, aşa cum a fost definit, „jurnalul" poate genera literatură, poate servi drept bază documentară pentru construcţia istorică, pentru cea memorialistică, sau urmăreşte — la unii mari scriitori — fazele de elaborare a unei creaţii de ficţiune. La începuturi un simplu *aide-mémoire*, în acele „livres de raison" medievale, din finalitatea cărora se inspiră desigur şi „însemnările de taină" ale prinţului Constantin Brâncoveanu, la noi, cu notarea itinerariilor, ocupaţiilor oficiale, diplomatice, evenimentelor Curţii, tratativelor secrete, faptelor cruciale prin care trece familia Domnitorului, asemenea note „secrete" (s-a spus) puteau servi unei viitoare „cronici" de casă, intenţia literaturii lipsind cu desăvîrşire. Apropierea de aceasta e o invenţie ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantică, şi ea duce inevitabil spre un proces de interiorizare, de autoscopie, accentul căzînd tot mai mult pe sfera intimă a trăirilor, nu pe *fapte*. Factorul esenţial nu mai este memoria, ci afectele, discursul se organizează în funcţie de subiect, nu de evenimentul exterior, în orice caz acesta e filtrat printr-o conştiinţă şi o sensibilitate predispuse către meditaţie şi confesiune. Autorul — disparent în faza precedentă — devine „personaj" adus în prim-planul textului, subiectivitatea colorează intens datele realităţii. E cazul însemnărilor zilnice ale lui C. A. Rosetti, cap de serie într-o literatură ce va cunoaşte, sub zodie romantică, experienţele cele mai diverse ale „persoanei I-a", de la poezia la proza lirică, autobiografică în forme adesea manifeste, rudimentare. Epoca e plină de epistolieri pasionaţi, dispuşi spre spovedanii amănunţite (Bălcescu, Alecsandri, Ghica, pînă la Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu), corespondenţa fiind, pînă la un punct, o formă refulată a „jurnalului" absent. În alte cazuri, descoperirea modalităţii confesiunii solitare (la C. A. Rosetti întîi) acoperă spaţiul creaţiei oscilante, suplineşte neîncrederea scriitorului în propriile-i forţe. Abia mai tîrziu, la prozatorii veacului XX, nevoia mărturisirilor şi fixării cotidianului reintră în limitările impuse de creaţia majoră, i se subordonează şi-i servesc drept funcţii auxiliare. Aşa, spre pildă, la Liviu Rebreanu, la Camil Petrescu sau la Eugen Barbu, unde „jurnalul" îmbină nevoia de confesiune (uneori de justificare) cu finalitatea practică a „dosarului" de creaţie. Refugiul în ficţiune nu rupe, aci, punţile cu viaţa de zi cu zi, rezervor uriaş de fapte, personaje, idei, subiecte, convertibile la un moment dat în materia viitoarelor cărţi. Conexiunea romantică nu e abandonată, confesiunea poate găsi teritoriul ei predilect de exprimare a frămîntărilor de conştiinţă (Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu I. Caragiale), dar foamea de real, ideea autenticităţii — teoretizată în estetica momentului — duce inevitabil la o autonomizare a jurnalului, confundat tot mai mult cu *creaţia* însăşi. Textul „secret", nedestinat publicităţii, relevat adesea postum (şi numai pentru fixarea unui portret mai exact, de teama răstălmăcirilor şi deformărilor) îşi pierde caracterul *ascuns*, pretinzînd, dimpotrivă, o afirmare antumă, în văzul tuturor, nu fără o doză de exhibiţie, frondă, şocare. Într-un moment de impas al prozei tra-

Scanned with OKEN Scanner

diţionale, jurnalul profită de criza structurilor clasice ale romanului pentru a-şi revendica un „statut" literar. Pornind de la conceptele camilpetresciene de *experienţă*, *autenticitate*, *substanţialitate* (interpretate „liber", cum însuşi autorul *Patului lui Procust* va reproşa tinerilor săi emuli) o întreagă generaţie de prozatori interbelici (Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, M. Blecher ş.a.) vor cultiva cu o voluptate nedisimulată jurnalul-literatură, formă adecvată pentru spovedania unor conştiinţe neliniştite, trăind intens „răul veacului". Esenţial romantică, atitudinea lor apelează la o invenţie a romantismului, dîndu-i însă un caracter modern, atît prin etalarea manifestă, provocatoare adesea (faţă de condiţia anterioară, de *récit secret*), cît şi prin ambiţia de a concura alte structuri epice, socotite convenţionale, artificioase ori perimate. Sigur, jurnalul participase şi pînă aci la arhitectura epicului, dintr-o mai veche sete de autentic, prin enclave în ţesătura naraţiunii, acolo unde vocea povestitorului-autor ceda locul vocii directe a personajului. Cîtă vreme tehnica „jurnalului" fusese un simplu procedeu (ori artificiu) epic, sfera romantică nu era depăşită. Dar de atunci încă, el provoacă o breşă în structura tradiţională, punînd în cauză eul povestitorului şi detaşîndu-l de acela al autorului. Sub impuls modern, Camil Petrescu şi prozatorii influenţaţi de el vor încerca să refacă o unitate pierdută, căutînd să apropie pînă la identitate cele două „voci". Efortul poate fi măsurat prin compararea drumului parcurs de proza românească de la *Patul lui Procust* (unde naratorul se limitează la simpla funcţie de a provoca nişte confesiuni ale unor personaje „reale") pînă la formula „romanului indirect", propusă de Mircea Eliade în *Şantier* sau de unii tineri prozatori contemporani. În subtextul lecţiei lui Camil Petrescu zace de fapt o justificare stendhaliană (o afinitate în plus, faţă de constanta simpatie a scriitorului român pentru modernitatea autorului lui Lucien Leuwen) : un distinguo între ego-ul modern şi egotismul romantic. În *Mémoires d'un touriste*, Stendhal precizează : *„Ce n'est point par égotisme que je dis* je, c-est qu'il n'y a pas d'autre moyen de raconter vite". Ultima sintagmă (a povesti repede, cu ritm) nu ţine pur şi simplu de tehnica discursului, ci de substanţa realităţii exprimate în discurs : autentică ea poate deveni numai prin suprima-

Scanned with OKEN Scanner

rea termenilor intermediari, paraziţi (personajele, persoana a III-a), repeziciunea implicînd (vezi dicţionarul) calitatea de cuprindere maximă în timpul cel mai scurt. Cu alte cuvinte, aparenta butadă stendhaliană vrea să vizeze capacitatea sporită de autenticitate a persoanei I-a, modul ei direct, nemediat de reflectare, ceea ce ne conduce spre postulatele lui Camil Petrescu şi, totodată, spre căutările celorlalţi de a descoperi o nouă structură epică. Sigur, jurnalul nu-şi justifică existenţa îndelungă în spaţiul literar românesc doar prin aceste mutaţii operate în estetica prozei. Le-am semnalat însă, pentru a fixa limita de sus a dezvoltării invenţiei romantice în spaţiul *literar* modern. În jurul acestui nucleu proliferarea formelor de confesiune a tentat în varii forme categoriile cele mai diverse de scriitori români. Nu întotdeauna cu pretenţia autonomizării (într-o teorie a genurilor) nici neapărat cu intenţia de a produce *literatură*. Că cititorul (şi, implicit, critica) de azi le receptează totuşi ca o „lectură" extrem de modernă, aceasta e o altă problemă. Rămas la funcţia primitivă a *documentului*, jurnalul a cunoscut la noi, începînd cu monumentul maiorescian al *Însemnărilor zilnice* (cel mai rezistent), tipologiile cele mai diverse, derutante adesea. Convertite în „memorii" (N. Iorga, Gala Galaction, E. Lovinescu), în „carnete" de lucru (I. M. Sadoveanu, Tudor Vianu, P. Constantinescu), în succedaneu literar, uneori trecut prin filtrele cele mai fine, pînă la meditaţia concentrată în aforism: (Ibrăileanu, O. Densusianu), în „refugiul" literarităţii (la unii savanţi) unde textul intim e o „fugă din Egiptul" tiraniei preocupărilor ştiinţifice (V. Bogrea, P. P. Panaitescu, Al. Rosetti, Sextil Puşcariu, Fr. Rainer etc.), după cum el poate rămîne la intenţia unei conştiinţe politice (O. Goga, C. Argetoianu) sau literare (Octav Şuluţiu, Pavel Dan, Camil Petrescu). În toate aceste cazuri (ele pot fi, desigur, extinse) interferenţele nu lipsesc, cum nici bovarismul creaţiei nu e niciodată absent, cum nici documentul — individual ori colectiv, al unei întregi epoci — nu e scos din cauză. Poate tocmai în această ambiţie (inconştientă) de a monta un spectacol total al realităţii rezidă şi interesul accentuat pentru lectura (pur şi simplu sau critică, deci profesională) a jurnalelor şi memorialisticii în genere. Caracterul spontan, mărturisit sincer şi departe de orice artificiu al discursului

Scanned with OKEN Scanner

îi asigură o audiență adesea mai îndelungată decît a „literaturii" concurente, supusă în unele cazuri modei momentului și deci unei perimări inevitabile. Poetul C. A. Rosetti ne apare, fie și sub raport strict istorico-literar, rizibil; autorul jurnalului însă interesează sub multiple unghiuri ale lecturii.

II

Existența (și opera) lui Rousseau sînt marcate de iremediabila candoare, în ciuda vicisitudinilor și a contrarietăților permanente. Celebra formulă *„l'homme est né bon..."* era contrazisă la tot pasul; el n-a încetat totuși să creadă într-o mitologie a umanului. Adept al toleranței preconizată de generația sa, se izbește tocmai de intoleranța tovarășilor săi de idei, Enciclopediștii devenind în scurtă vreme pentru el niște „frères ennemis". Urînd delațiunea, loviturile sub centură, relațiile tulburi — avea să le fie victima dezarmată. În *Avertismentul* la celebrele *Lettres écrites de la Montagne*, își mărturisește „aversiunea pentru genul polemic"; și împrejurările îl obligă să-și clădească aproape toate textele pe replici epistolare, pledoarii, atacuri, riposte esențialmente polemice. Pagina pare scrisă mereu *à contre coeur*, cu precauții și scuze justificative: *„J'ai tort, si j'ai pris en cette occasion la plume sans nécessité. Il ne peut m'être ni avantageux ni agréable de m'attaquer à M. d'Alembert"* — își începe cunoscutul eseu împotriva „spectacolelor"; înaintea ostilităților, ține să-și precizeze o atitudine sentimentală: îl iubește pe domnul d'Alembert (*„Je considère sa personne; j'admire ses talents; j'aime ses ouvrages; je suis sensible au bien qu'il a dit de mon pays; honoré moi-même de ses éloges, un juste retour d'honnêteté m'oblige à toutes sortes d'égards envers lui"*), dar tortura ideilor e mai puternică: *„mais les égards ne l'emportent sur les devoirs que pour ceux dont toute la morale consiste en apparences. Justice et vérité, voilà les premiers devoirs de l'hom-*

Scanned with OKEN Scanner

me. Humanité, patrie, voilà, ses premières affections." Motivările afecţiunii nu rămîn aşadar decît nişte „précautions inutiles", cum zicea alt fiu al veacului său. Volutele retorice nu sînt oare numai candoare simulată ? Ostil ideii de „spectacol" (teatru, comedie sînt „desfiinţate" în chiar epistola către d'Alembert), Jean-Jacques e în fond un fanatic al ingenuităţii concepută ca „mască". Între argumentele anti-teatrului (în aceeaşi scriere din 1758) disimularea unei anecdote din Tacitus nu-i fără o secretă semnificaţie : istoricul antic povesteşte că Valerius-Asiaticus, acuzat calomnios din ordinul Messalinei, care-i dorea pierzania, se apără în faţa Cezarului cu atîta înfocare, încît îl mişcă adînc pe împărat şi smulse chiar Messalinei lacrimi adevărate. Ea se retrase deci în încăperea vecină ca să-şi revină în simţiri, nu înainte de a-l fi avertizat totuşi, cu ochii plînşi, pe Vitellius, şoptindu-i la ureche să nu-l scape pe acuzat. „Ori de cîte ori văd în spectacole — comentează Jean-Jacques — acele bocitoare instalate în lojă, aşa de mîndre de lacrimile lor, mă gîndesc la jalea Messalinei pentru bietul Valerius-Asiaticus." Candoarea e pusă abil în scenă în toate scrierile genevezului : ea devine un mecanism feroce pe măsură ce bătălia îşi asumă deviza „justice et vérité", în filigranul căreia se desenează de pe acum umbra ghilotinei. Duios şi îndurerat că se vede silit să angajeze dispute cu cei apropiaţi sufleteşte, el se abandonează totuşi cu maximă voluptate „jocului ielelor", posedat de Idee. Nimic şi nimeni nu-i scapă : meticulos, răspunde şi scrisorilor anonime (*„Je suis sensible aux attentions dont m'honorent ces Messieurs que je ne connais point ; mais il faut que je réponds à ma manière ; car je n'en ai qu'une".*). Nimic nu-l leagă de arhiepiscopul Parisului, Christophe de Beaumont, dar replica tăioasă se organizează de la sine, candoarea contrariată ia tonul de sus al ferocităţii : *„Pourquoi faut-il, Monseigneur, que j'aie quelque chose à vous dire ? Quelle langue commune pouvons-nous parler, comment pouvons-nous nous entendre, et qu'y a-t-il entre vous et moi ? Cependant, il faut vous répondre ; c'est vous-même qui m'y forcez."* Căci, de cele mai multe ori, scriitorul se simte lezat în „persoana" sa (*„moins il m-est permis de me taire, quand vous voulez me déshonorer"*), de unde şi complicatele ocurenţe ale amiciţiei-inamiciţiei cu Voltaire, Diderot, d'Alembert şi

Scanned with OKEN Scanner

ceilalţi Enciclopedişti, inclusiv raporturile ambigue cu protectorii ocazionali sau cu Geneva rînd pe rînd invocată ca refugiu şi respinsă ca probabilă capcană. Cînd Jean-Jacques meditează într-un loc asupra „bizareriilor destinului" său, o întreagă geografie a fugii se desenează de la Geneva la Bossey, Annécy, Fribourg, Lausanne, Neuchâtel, Chambéry, Besançon, Lyon, Paris, Veneţia, Montmorency, Yverdon, Bienne, insula Saint-Pierre, Strasbourg, Londra, Fleury-sur-Meudon, Trye-le-Chateau, Grenoble, Bourgoin en Dauphiné, Monquin, Ermenonville (unde avea să şi moară), un du-te-vino continuu (cu zigzagul întoarcerilor şi solicitării altui azil). Fiecare etapă semnifică totodată înnodare şi desfacere de prietenii, suspiciune, inadaptabilitate, obsesie crescîndă a unui „complot" al cărui cerc se strînge irepresibil în ju-ru-i. Reacţia se produce în tot atîtea opere tinzînd revelarea — dincolo de mască — a *caracterului* funciar. Acest „spartan rătăcit într-un secol frivol" (cum îl definea un comentator) riscă totul pentru un singur mit: al Omului inalienabil, în pofida circumstanţelor. El refuză comoda adaptare la un „model comun", al versatilităţii contemporane, şi crede că omul, oricît s-ar preface, se dez-văluie în situaţii-limită. „*C'est donc en vain* — scrie într-o scurtă reflecţie — *qu'on prétendrait refondre les divers esprits sur un modèle commun. On peut les contraindre et non les changer; on peut empêcher les hommes de se montrer tels qu'ils sont, mais non les faire devenir autres; et s'ils se déguisent dans le cours ordinaire de la vie, vous les verrez dans toutes les occasions importantes reprendre leur Caractère originel, et s-y livrant avec d'autant moins de règle, qu'ils n'en connaissent plus en s'y livrant*". (*Caractères*, în *Pensées*). Se află poate tocmai aici nervul secret al conflictului mocnit — apoi manifest — între el şi cei ce, pregătind fără s-o ştie, Teroarea, căutau „modelul", prototipul producţiei în serie a „maşinii umane". Analist al pasiunilor contradictorii, urmărind prin autoscopie mutaţiile cele mai diverse care marchează diversitatea individuală ireductibilă, Rousseau ştie finalmente că unica lui certitudine avea să fie singurătatea totală a proscrisului. O dezvoltă în *Confesiuni*, dar mai ales în *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Ambele capodopere îl denunţau drept un „irecuperabil" pentru generaţia imediat următoare. Candoarea lui nevindecabilă se

Scanned with OKEN Scanner

răzbună abia mult mai tîrziu. Detestat de ai săi, ne devine cu atît mai apropiat. Modul însuşi cum concepe un posibil dialog inter-uman arată că sociabilitatea, pentru a fi plenară, trece întîi prin aspra experienţă a solitudinii. În acel breviar de *Pensées* (Amsterdam, 1764), opuscul mai puţin cunoscut al lui Jean-Jacques, el notează la un moment dat: „Tonul unei bune conversaţii e curgător şi natural; el nu e nici greoi, nici frivol, ci savant fără pedanterie, vesel fără tumult, politicos fără afectare, curtenitor fără nerozie, jucăuş fără echivoc. N-avem a face dizertaţii, nici epigrame; judecăţile cată a fi rostite fără argumentări cu dinadinsul, glumind fără jocuri de vorbe; spiritul şi raţiunea, maximele, scînteierile de duh, batjocura ingenioasă şi morala austeră sînt asociate cu artă. Vorbind despre una-alta, fiecare are de spus cîteva ceva, dar subiectele nu sînt pătrunse cu de-amănuntul, pentru a nu plictisi: sînt doar propuse în treacăt gîndului, tratate cu eleganţă; fiecare îşi afirmă părerea, sprijinind-o în puţine cuvinte; nici unul n-o atacă pe a celuilalt cu înfierbîntare; nimeni n-o apără pe a sa cu obstinaţie; disputa e purtată pentru a face lumină, nu pentru a căuta cearta; fiecare se instruieşte, fiecare încearcă plăcerea petrecerii timpului, toţi se despart cu mulţumire, iar înţeleptul poate să ia cu sine din asemenea convorbiri motive demne spre a fi meditate în tihna tăcerii". Nu recunoaştem oare în aceste trăsături subtil decantate verificarea în timp a conversaţiei noastre însăşi cu opera lui Jean-Jacques? Şi — în acelaşi timp — un posibil „model" (la cel ce fugea de reducţia tiranică a modelelor!) al candorii clasicilor? Marii noştri bătrîni din veacul trecut îl preţuiau cum se cuvine pe autorul *Noii Eloize* şi al *Confesiunilor*, cu a cărui candoare feroce comunică şi proza lui Heliade, şi schiţele lui Kogălniceanu, şi evocările memorialistice ale lui Alecu Russo, Codru Drăguşanu, N. Filimon sau Al. Odobescu, epistolarul lui Ion Ghica şi V. Alecsandri sau foiletonul bine temperat al lui Maiorescu ori Caragiale. Pînă şi fraza fugoasă, ardentă, romantică a ziaristicii eminesciene ascultă în cele din urmă de frînele unei conduite măsurate cu rigoare. Ceea ce regăsim în orice recitire a clasicilor noştri e bunăvoinţa cuminte a unei deschideri către Celălalt, interloculor prezumat, preţuit, respectat chiar cînd armele polemice îl doboară în arenă. Pagina presupune *co-*

Scanned with OKEN Scanner

municare tinzînd să devină *comuniune*. Nimic mai străin așadar conversației clasicilor decît disprețul suveran, intemperanța, superbia strivitoare ori monologarea mohorîtă ce exclude opinia confraternă sau adversă. De aici acea caldă familiaritate ce ne întîmpină, ascunsă în cutele frazei, în turnura ei plăcută, mereu dornică să incite afectele și să instruiască intelectul. Ea vine din viciul candorii, practicat cu bună-știință pentru a-și asuma, prin singurătate, o infinită încredere în biruința omenescului asupra oricărui mod de tiranie. Nu-i de mirare că ne întoarcem cu mai multă grabă la aceste arhipelaguri pacifice. Există o bucurie — niciodată epuizată — a conversației noastre cu clasicii. Ei rămîn pentru noi *posibila întoarcere*, rousseauista utopie a revenirii la „natură", la natura adevărată a artei, translație în spațiu livresc a mateinului orizont: „visul galeș al Floridei și-al ostroavelor Antile" ... Acolo, cei din veacul ferice, al optusprezecelea, mai credeau că viețuiește o umanitate liberă și fericită în ingenuitatea ei sălbatecă. Așa cum și noi ne mîngîiem că o umanitate comprehenzivă și tolerantă dăinuie în ingenuitatea clasicilor... Evident, o amăgire se află de ambele părți, dar iluzia nici unora nu-i mai puțin dulce ...

III

Se discută intens despre poezie și dezbaterile vor culmina la Iași, în forumul național care va analiza probabil cu și mai multă franchețe situația liricii. De fapt, dezbaterea n-a început ieri-alaltăieri, și nici nu se va încheia o dată cu Colocviul ieșean. Un discurs în favoarea poeziei autentice poate fi ascultat mereu. Al lui Titu Maiorescu, spre pildă, nu-și pierde niciodată actualitatea. Mari bătălii literare s-au dus tocmai în jurul poeților și a poeziei: Eminescu și „eminescianismul", Macedonski și „poezia viitorului", conceptul de „poezie nouă", lansat de Lovinescu după primul război, fermentul „avangardei" etc. sînt cîteva doar dintre acestea.

Scanned with OKEN Scanner

Clarificarea creaţiei româneşti din ultimele trei-patru decenii nu s-ar fi putut realiza fără procesul dramatic de relegare şi apoi de „recuperare" a operei lui Arghezi, Blaga, Bacovia sau Ion Barbu. Înţelegerea rolului „generaţiei pierdute", în contextul literar dat, abia acum îşi proiectează adevăratul relief. O. Densusianu credea chiar că ritmul dezvoltării şi fizionomia epocilor literare sînt dictate exclusiv de starea poeziei. Dacă lucrurile păreau limpezi în acel moment, privite de pe promontoriul simbolist, evoluţia ulterioară mai degrabă temperează decît confirmă entuziasmul schemei. Perioada interbelică e, fără îndoială, dominată de marile voci lirice, dar nu e — în egală măsură — şi un moment fericit al romanului? Arghezi şi Blaga nu-şi pot revendica supremaţia absolută faţă cu Sadoveanu sau Liviu Rebreanu. E adevărat apoi că dezamorsarea dogmatismului estetic s-a realizat în primul rînd pe calea poeziei, dar ce-ar rămîne din anii '50 dacă i-am judeca exclusiv prin ea, eludînd decisivele opere în proză ale lui G. Călinescu, Marin Preda sau V. Voiculescu? Cînd o ramură a creaţiei literare atinge praguri foarte înalte, poezia nu poate bate pasul pe loc, efortul stimulator o obligă. Vreau să spun că poezia nu e, împotriva oricărei euforii, o „invincibila armada" egală cu sine în toate momentele, sigură că e investită a da tonul fiecărei epoci. Dimpotrivă. Sînt etape cînd ea trebuie să-şi măsoare cu mai multă chibzuinţă energiile şi sensul creşterii. Mai permeabilă fluctuaţiilor momentane, acceptînd să devină instrumentul unei noi mitologii, dispusă uneori să *celebreze* mai mult decît să *medi(t)eze*, ea ajunge să penduleze între o naivă înţelegere a funcţiilor şi un alexandrinism efeminat, ambele cu minime şanse de rezonanţă. Dacă în impresionantul număr de poeţi actuali există cîţiva special înzestraţi pentru a rosti adevărurile esenţiale despre vremea noastră, vocea lor se aude din păcate mai rar, ori e acoperită de turbinele versificaţiei zgomotoase, care lucrează mai spornic şi cu tot potenţialul perimatelor şcoli de declamaţie. O confuzie a termenilor ameninţă, credem, starea poeziei. De o parte, a ceea ce Blaise Cendrars sublinia în alt context: „*Comme chez les Grecs, on croit que tout homme bien élevé doit savoir pincer la lyre*" — ceea ce s-ar traduce prin zicala „românul e născut poet", instituţionalizată; de altă parte, şi lucrul decurge din

Scanned with OKEN Scanner

superstiţia cantitativă, se crede în mod eronat că sănătatea (înflorirea) unui organism ar fi direct proporţională cu proliferarea celulară, cînd, în realitate, ea ar trebui să constituie un semnal de alarmă. Nu cîţi poeţi activează azi în spaţiul (generos dilatat) al vieţii literare, ci cîtă poezie adevărată se produce — iată problema elementară de la care ar trebui urnită orice discuţie. Altfel, riscăm să încheiem dialogul (înainte de a-l fi început), cu răspunsul astuţios dat de Caragiale prin 1897 într-un interviu parodic : „starea în care se află literatura noastră astăzi este cu deosebire satisfăcătoare ; după statistica personal făcută de mine avem cu 150 de poeţi mai mult decît ar trebui unei naţiuni în stare normală ca să se prezinte convenabil în faţa Europei culte".

IV

O problemă delicată a politicii noastre editoriale rămâne aceea a ediţiilor din scriitorii clasici români. *Ce* şi *cum* reedităm ? Privite retrospectiv, lucrurile ne apar destul de haotic : atacată frontal, „moştenirea" a fost supusă ani de-a rîndul unei exploatări prădalnice ; s-au scos adică, fără un plan sistematic, eşalonat pe termen lung, fără mai ales o coordonare unitară, ediţii de „opere alese", „complete" (dar nu erau !), „scrieri" (serii începute, abandonate sau paralizate după cîteva volume, întîrziate altele — cu un ritm care le perimează inevitabil), ediţii „libere" (mai comode, evident, şi mai *rentabile*) etc., etc. În cîteva cazuri (nu puţine, s-o recunoaştem !) tenacitatea, gradul superior de pregătire, un concurs fericit de împrejurări au dus totuşi la realizarea, în curs de desfăşurare, a unor serii remarcabile. Să amintesc, între acestea, cazul ediţiilor Delavrancea, Liviu Rebreanu, Ioan Slavici, O. Goga, G. Coşbuc, N. Filimon, V. Alecsandri, urnirea — după atîtea tergiversări ! — cu bune rezultate, a *Operelor* lui Eminescu (continuare a construcţiei lui Perpessicius) ş.a. Dar sînt mult mai

Scanned with OKEN Scanner

numeroase cazurile de întrerupere, fără motive aparente, a unor ediţii (Camil Petrescu, spre pildă), de continuare *à contre coeur* a unei serii pornită greşit încă de la punctul ei iniţial (*Scrierile* lui Arghezi), săritura de obstacole (ediţia N. Bălcescu din care a apărut vol. IV cu mulţi ani înainte, dar niciodată de atunci volumele anterioare !) etc. Mai e handicapul marilor distanţe la care apar volumele unor serii, ceea ce măreşte pentru cititorul obişnuit, dar şi pentru specialist, confuzia. Între timp, sub alte auspicii, în alte asocieri şi sub alte sigle apar textele omise, sărite sau abandonate în seriile de „opere" şi „scrieri". De ce se întîmplă aşa ? Evident, nu bunele intenţii lipsesc. Lipseşte însă un criteriu limpede, unitar, emis de către un for responsabil, care să impună un proiect de ansamblu, coerent, capabil să imprime coeziune, ritmicitate şi stimulare materială unei asemenea întreprinderi care nu e o chestiune privată, a editorilor sau îngrijitorilor de ediţii luaţi în parte, ci o problemă de interes naţional. Mi se pare adică necesar să se facă un bilanţ al situaţiei exacte a tuturor ediţiilor aflate în lucru, ierarhizarea lor, în funcţie de importanţa şi urgenţa repunerii în circulaţie a unor opere şi scriitori, armonizarea eforturilor, astăzi risipite şi cheltuite paralel, fără nici o idee diriguitoare clară. Un asemenea bilanţ ne-ar arăta care e stadiul atins, care sînt „petele albe", rămase nerezolvate, cum ar putea fi remediate carenţele, umplute golurile, urgentate diversele serii „împotmolite" etc. Cum Editura Minerva, prin *Scriitori români*, a înregistrat indiscutabil cele mai bune rezultate atinse pînă acum, asupra acesteia ar trebui să se concentreze cu precădere întreaga noastră atenţie, pentru a grăbi încheierea unui „corpus" al literaturii române. Paralel, s-ar impune iniţierea unui amplu proiect de „ediţii naţionale" (cu adevărat complete, fără nici o omisiune sub pretextul unor false „restricţii" sau timorări). Dar astfel de ediţii nu implică pornirea de la zero, noi colective, noi coordonatori etc., ci reluarea, îmbunătăţită, perfecţionată, completată a ediţiilor din *Scriitori români*, acolo cel puţin unde baza s-a dovedit suficient de rezistentă. Mania noastră e, de ce să n-o recunoaştem, să facem mereu *tabula rasa* de efortul precedent, în loc să construim în continuare pe o temelie pusă de predecesorii noştri. Ca să dau un singur exemplu : deşi aveam ca posibil

Scanned with OKEN Scanner

model de bază ediţia D. Popovici din Heliade Rădulescu, s-a preferat reînceperea unui şantier care n-a dus însă decît la o construcţie hibridă, discutabilă, incompletă, pusă doar sub altă firmă de arhitect. Reluînd *ediţii de bază*, începînd cu cele din Cronicari şi pînă la scriitorii interbelici, corectînd erorile, augmentînd textele cu noile descoperiri, completînd geografia operei aşadar, precum şi sursele documentare, informative cu tot ceea ce s-a găsit în răstimp în ordine arhivistică ori interpretativă, am putea ajunge la serii de *Opere* cu adevărat complete, din care să nu lipsească nici un text, nici un cuvînt, din care să fie eliminate definitiv „croşetele" şi totul să fie explicat, comentat, analizat cu mijloace onest ştiinţifice, în spiritul adevărului istoric şi al stadiului modern al exegezei critice. Lucrul nu e imposibil, trebuie să avem însă îndeplinite cîteva condiţii: 1. un for unic de coordonare, 2. echipe bine sudate de cercetători competenţi pentru fiecare ediţie în parte, 3. sistematizarea fondurilor de documente, 4. formarea rapidă a unei şcoli moderne de textologi. Insist asupra punctelor 3 şi 4, fiindcă celelalte mi se par practic realizabile şi în stadiul actual, cu condiţia doar a unirii energiilor. Deci, 3. sistematizarea fondurilor de documente: dacă pentru perioadele mai vechi completarea informaţiei de arhivă e întrucîtva facilitată, dificultăţi imense se ivesc în cazul scriitorilor din a doua jumătate a secolului XIX şi a celor din prima jumătate a veacului nostru. Arhivele — cîte s-au păstrat — ne apar divizate în diverse fonduri, accesul unora e o adevărată cursă de obstacole, multe sînt neinventariate (din neglijenţă, lipsă de personal calificat etc.) peste altele tronează rapacitatea sau egoismul cîte unui grup sau a cîte unui şef de instituţie care vor să-şi menţină „monopolul" publicării documentelor. În alte cazuri, moştenitorii de arhive scriitoriceşti complică şi ei lucrurile, cu aprehensiuni, capricii, pretenţii, mobiluri ascunse ori de-a dreptul meschine. Multe fonduri s-au risipit în acest mod, reconstituirea lor devine donquijotism curat, fragmente apar la voia întîmplării ici-colo, prin reviste sau foi de provincie, fără nici o garanţie de autenticitate şi respect pentru integritatea textului, fără mai ales să existe o evidenţă clară a tot ceea ce se publică în acest talcioc în care criteriul comer-

Scanned with OKEN Scanner

cial ni se pare singurul evident. Prestigioasa serie de *Documente literare* a Editurii Minerva nu poate, prin firea lucrurilor, acoperi toată această geografie anarhică. Un minimum de „ordine" s-ar putea introduce măcar prin editarea anuală a unei colecţii — să-i zicem *Documenta 1978*, 1979 etc. — care să cumuleze, în ordinea alfabetică a scriitorilor, toate textele (acte, scrisori, inedite etc.) publicate dispersat pe parcursul anului precedent. Specialistul, inclusiv editorul unei serii de *Opere*, ar avea la dispoziţie informaţia rapidă şi practică a stadiului de informaţie privitoare la viaţa şi creaţia scriitorului ce-l interesează. Dar acest lucru încă n-ar fi suficient. Pentru a se realiza sistematizarea surselor, ar fi nevoie de instituirea unei *Arhive naţionale a literaturii române*, care să concentreze şi să sistematizeze (claseze) toate documentele aflate azi în zeci de locuri disparate. Numai realizarea unei asemenea *Arhive* pe plan naţional, cu un buletin trimestrial propriu şi cu garantarea accesului liber la toate fondurile a cercetătorilor (dîndu-se prioritate celor ce elaborează ediţii critice complete sau ediţii de documente inedite etc.).

Formarea unei „şcoli" de textologi? S-ar părea, la prima vedere, că forţez uşi deschise. Însă lucrurile nu sînt tocmai aşa de simple, nici roze. Actualmente am putea număra pe degetele unei singure mîini pe specialiştii (cu adevărat specialişti!) în problema editării de texte. Ca orice specialitate, ca orice tehnică modernă, şi textologia pretinde o pregătire strictă, avizată, acreditată. Ea nu e simplu „meşteşug" care să fie lăsat la voia învăţării empirice, de „atelier" cu meşter, calfă şi ucenic. Or, învăţămîntul nostru filologic prezintă în acest domeniu una din cele mai flagrante carenţe ale sale pe linia unei (unanim acceptate!) „modernizări". Cine pregăteşte pe viitorii redactori, editori, îngrijitori de texte vechi sau moderne? Evident, nimeni! În planurile noastre de învăţămînt superior, în programele cursurilor/seminariilor, lucrărilor practice asemenea preocupare a fost [illegible] cu desăvîrşire. În acest mod, dacă unele nuclee de oameni bine pregătiţi mai pot fi întîlnite ici-colo, la edi[illegible] (dar nu la toate!), la Muzeul literaturii române şi... cam atît, în multe cazuri (şi mai ales într-o perspectivă viitoare) lucrurile sînt lăsate în voia improvizaţiei şi a unei însuşiri grăbite, nesistematice, diletante, cam aşa cum se în-

vaţă de unul singur sau cu o „metodă" bătutul la maşină...

În fine, mai trebuie să reamintim condiţia ingrată a ediţiilor critice în ansamblul cultural ? Munca enormă, migăloasă, meticuloasă pe care o pretinde exacta editare a unor texte (fără a mai pomeni condiţiile primitive în care se face încă la noi citirea şi transcrierea unui manuscris !) nu se bucură de o încurajare materială pe potrivă. O ediţie serioasă cere de multe ori ani de muncă obscură, anevoioasă, care nu se „vede". Ea ar trebui stimulată prin finanţarea specială, pe tot parcursul, din fonduri special afectate acestui sector. Singurele instituţii care acordă „premii" ediţiilor critice, Academia şi Muzeul literaturii române, o fac platonic, fără nimic alt decît o diplomă desenată. Unui echipier de fotbal i se plăteşte cu sume serioase fiecare match cîştigat. O bună ediţie critică, dintr-un mare scriitor român, nu valorează nici cît lovitura la poartă a unui picior îndemînatec ?

V

Conceptul de „şcoală" în cadrul oricărei discipline implică atît cercetarea diligentă, cît şi creativitatea ; el presupune polarizarea unor energii (mai ales tinere) în jurul unui (sau unor) mentor(i), adică al unei autorităţi unanim recunoscute de cei ce, liberi şi nesiliţi de nimeni, se grupează sub direcţia programatică, proclamată a acelei autorităţi. „Şcoala" acceptă aşadar existenţa unui „model", urmat în litera sau în spiritul lui (depinde de personalitatea asociaţilor), acceptă şi un raport de la „maestru" la „discipol", fiind adică învăţare, însuşire a unei *metode*, continuitate şi, ulterior, amplificare, adîncire, augmentare a obiectivelor sau ariilor. Dar mai poate semnifica — în timp — şi autonomizare, desprindere, descoperire de noi căi, proprii, care să recunoască în fostul conducător doar un stimul de bază, sau să-l conteste alteori prin dizidenţă. Aşa s-a întîmplat

Scanned with OKEN Scanner

în critica noastră cu Maiorescu și „generațiile maioresciene" formate sau modelate la „școala" lui, așa s-au petrecut lucrurile și cu E. Lovinescu, iar apoi cu G. Călinescu. Cred că autorul celebrei *Istorii...* și al *Vieții lui Eminescu* este ultimul creator de „școală" critică și istorico-literară din cultura noastră, în accepțiunea de mai sus. În prezent, deși putem constata o adevărată explozie în critica literară, cît și apariția unor personalități (mai cu seamă din noile generații) foarte talentate, originale, e totuși dificil să afirmăm că am avea o anumită „școală" pusă sub sigla uneia dintre aceste personalități. Mai precis, diversificarea extremă a metodologiilor — în plan mondial, dar și la noi — modifică, am impresia, vechiul concept. S-ar putea emite ipoteza că „ne lipsește un Maiorescu, un Lovinescu, un Călinescu" etc., adică acea *autoritate* unică, indiscutabilă, unanim acceptată ca atare, capabilă să diriguiască destinele criticii/istoriei literare. Dar, la vremea lor, nici marii noștri înaintași n-au fost scutiți de contestări, adversități, opoziții (privind metodologia ori judecățile de valoare emise). Problema trebuie mutată, cred, în alt plan. Tendința contemporană e mai elastică, mai relativistă, mai puțin dispusă să accepte o tutelă anume, și încă mai puțin dispusă a-și alege un model identificat într-o persoană fizică distinctă. „Modelul" s-a abstractizat, a devenit un corp de idei, nu o figură umană concretă, urmată pînă la particularitățile individuale. Cei ce-l urmau pe Maiorescu, se știe, îi preluau nu doar ideile, dar și „stilul" oratoric, de catedră, strategia și tactica gesticii, pînă și vestimentația. Unii „călinescieni" fanatici au mers pînă la a copia ticurile maestrului, au preluat și sentințele sale (drepte sau nedrepte), partizanii universitari ai lui Bogdan-Duică nu s-au oprit doar la o metodologie pozitivistă, factologică, de amănunt istorico-literar, l-au secondat și în răbufnirile subiective, în stilul „guerrillero" al lecției, presărată cu săgeți polemice, invective, vehemență a tonului etc. În acest sens, da, al transformării „școlii" într-o „sectă", a idolatrizării și fanatismului („Divinul critic" ș.a.m.d.) noțiunea e perimată și nu poate rezista în contextul actual. Ea trebuie să primească noi valențe, ținînd seama continuu de verificarea practică a unei metodologii și a unui stil de cercetare. Accentul cade azi pe opțiunea unui program, nu pe căutarea unui *pastor*.

Scanned with OKEN Scanner

Critica românească nu se mai află în faza pionieratului și nici în dispoziția (la unii ajunsă aproape o psihoză) de așteptare a unui Messia Critic. Personalitățile sînt diverse, precis conturate, au suficientă individualitate ca să refuze înghesuirea în falanstere. Din confruntarea cu noile metodologii, cu noile curente și tendințe, au rezultat în ultimii ani zeci de cărți de critică și istorie literară de cea mai bună calitate. E o dovadă că organismul critic funcționează normal, se bucură de o excelentă condiție... iar dacă între noi se află unii „șefi de școală" aceasta o va decide fără părtinire abia posteritatea.

*

Desigur, într-o accepțiune diferită de aceea tradițională, putem vorbi de existența unor grupări critice (în sensul benefic, creator și prospectiv) la București, la Cluj, la Iași ori la Timișoara, fie în jurul unor reviste, fie în sînul unor catedre universitare. Simptomatică mi se pare tocmai deschiderea operată în ultimii ani în fostele mici „feude" rivale ale așa-zisei critici universitare. Aici s-a produs „miracolul" : devenite laboratoare receptive la dinamica disciplinei, ele au stimulat noi căi în analiză, exegeză etc. și au dat o întreagă pleiadă de tineri autori afirmați cu brio. Fenomenul vorbește de la sine. Avem deci forțe apreciabile. Ele nu refuză nici dialogul, nici examenul pertinent al valorilor actuale sau trecute. Raporturile lor cu „tradiția" sînt frumoase și leale, tocmai pentru că nu se simt prizonierele unor autorități tiranice. Pentru că în aceste „școli" (dacă vreți), spre deosebire de unele pagini de revistă, războiul între a fi „lovinescian" sau „călinescian" e privit ca o bătălie trucată într-un film prost. Unii — fără să aibă nici în clin nici în mînecă cu eforturile înălțării unei adevărate noi „școli" critice românești — au falsa impresie că marile nume din trecut ar fi în pericol dacă ei nu le-ar fetișiza. Dar pentru spiritele serioase, trecutul nu e un western unde doi șefi de gang își dispută supremația asupra unui orășel pașnic sau peste o turmă de vaci. Fanatismul recrudescent e marca neofiților în cultură, cînd nu e — la urma urmelor — chiar diagnoza inculturii.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, nici un critic/istoric literar autentic nu-şi va tipări cărţi de vizită (cum ne îndeamnă unii) cu textul „ION POPESCU — călinescian", fiindcă a-i respecta pe Călinescu, pe Lovinescu sau pe Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Tudor Vianu etc., etc. nu înseamnă a ne retrage — la comanda unei jandarmerii de sectă — în vreo protocronică Guyană, căzuţi în adoraţia mistică a unui Jim Jones care abia aşteaptă să ne împuşte apoi pe toţi. În acest ultim sens, e cu adevărat nevoie de cît mai multe „şcoli" critice, cu funcţia elementară de alfabetizare, de instruire, de suplinire a carenţelor de educaţie estetică gen manualul lui Nedeoglu, ale celor ce nu cunosc măcar conţinutul unor termeni primari ca *plagiat*, *influenţă*, circulaţia *motivelor*, cînd şi de ce se folosesc ghilimelele (neexistînd aici nici o metodă „germană" ori „franţuzească", ci doar metoda *onestă*), cum se face o trimitere bibliografică corectă, cînd şi de ce a apărut noţiunea de *paternitate* şi *proprietate literară* (inexistentă, e drept, pe vremea *Învăţăturilor lui Neagoe*..., dar precis codificată în secolul nostru) şi altele, inclusiv concepte ca *document* şi *ficţiune*, sau ce este un *colaj*. Dacă vrem să vorbim, nu-i aşa, una şi aceeaşi limbă. Pragul atins de critica românească de azi e unul de prestigiu, deplin competitiv cu stadiul metodologiilor şi rezultatelor moderne din orice altă ţară. Ceea ce e trist cu adevărat e doar faptul că accidental ea trebuie să-şi părăsească uneori obiectivele majore pentru a se lupta cu obtuzitatea, reaua-credinţă, impostura, delincvenţa sfidătoare şi cu corigenţii de... „şcoală" elementară.

VI

Asemenea culturilor de microbi, clişeele proliferează într-un mediu propice, de preferinţă într-un organism epuizat, incapabil să opună rezistenţa necesară. Ele se propagă în

Scanned with OKEN Scanner

faze de stagnare, de „înghețare" a unei culturi, cînd interpretarea capătă o circulație obligatorie în „sens unic", de obicei de sus în jos, fiind adică impusă ca o „dogmă" fără drept de replică. Eminescu, Caragiale și alți mari clasici au fost supuși în trecut unei atari operații de simplificare vulgarizatoare. Unul din clișeele cele mai rezistente a fost — ani de-a rîndul — conceptul „decadentismului", aplicat de la Macedonski la Arghezi ori Ion Barbu ș.a. ca o etichetă infamantă. Eliberarea de clișeee a fost un proces îndelungat și nu foarte simplu, deoarece uneori boala era extrem de rezistentă, cuibărită în manuale și cursuri universitare, chiar atunci cînd critica reușise să intre în faza convalescenței și apoi a unei imunizări. Cine citește manualele chiar astăzi în circulație va mai întîlni destule interpretări schematice, frizînd ridicolul, în flagrantă contradicție cu pașii realizați în critica și istoria literară nouă. Două modalități paradoxale mai stăruie totuși pe alocuri : una încearcă să contracareze clișeul prin negația simplă, amintind un ritual teologic al lepădării : nu, cutare poet n-a fost simbolist, semănătorist, avangardist etc. încercîndu-se o „absolvire" care nu-i, la urma urmelor, mai puțin falsă ; a doua, nu face decît să înlocuiască — tot fără acoperire — un clișeu cu altul : așa, cineva depune de ani de zile eforturi grotești pentru a „demonstra" că Eminescu a fost un poet „optimist" (vrînd să contrazică clișeul „pesimismului" marelui poet). Mai persistă, în ciuda afirmațiilor autorilor în cauză și a realității operei, clișeul „proustianismului" aplicat prozei lui Camil Petrescu și aceleia a Hortensiei Papadat-Bengescu. Formula — devenită clișeu — Coșbuc „poetul țărănimii" a fost poate cea mai fabuloasă în sensul longevității și rezistenței în memoria generațiilor. Deși demonstrația lui Vladimir Streinu e veche și probantă, poate numai recentul eseu al tînărului critic Petru Poantă va reuși să suspende sentința unilaterală. În fond, clișeul e simptomul unei înlocuiri a lecturii, a contactului reluat cu *textul*, prin repertoriul comod al unor „idées réçues", locuri comune cu care operează funcționarii, parazitii culturali, snobii și belferii scoși pe banda rulantă a „fără frecvenței". Așa s-a putut perpetua, spre pildă, prejudecata „misticismului" lui Blaga, întîlnită în cele mai neașteptate comentarii. Lucrări serioase, fundamentate, recurgînd la analiza aprofundată a

Scanned with OKEN Scanner

creației, un spirit sănătos de democratizare a criticii, multiplicitatea unghiurilor de lectură critică etc. sfîrșesc prin a înlătura concepția că exegeza clasicilor e treabă de croitorie, și încă de tipare standard, ca la fabricile de confecții... Rămîne însă problema imaginii deformate. Aceasta, din păcate, nu și-a atenuat încă posibilitățile, atîta timp cît persistă „moda" (să-i zicem deocamdată astfel...) de a prezenta textele clasice cu foarfeca. E un procedeu, de care nu ne-am vindecat, de îmbălsămare a clasicilor, operație cosmetică de retușuri (de tipul „retușului american", cel mai vulgar în reproducerea fotografică !), aplicare de fard acolo unde erau riduri ori o schimă tragică, ridicarea colțului buzelor, a zîmbet, încondeierea ochilor și — mai ales — retezarea decisă a unui gest incomod, inoportun, intempestiv, excentric etc. În loc să explicăm în spirit științific, istoric, ideologic, preferăm o frizerie avantajoasă, care să nu supere pe nimeni dintre prietenii sau neprietenii noștri contemporani ; mai ales că morții (clasicii adică) tot nu pot protesta !

*

În cazul scriitorilor contemporani, aici, da, lucrurile sînt mai complicate, fiindcă un confrate în viață poate protesta — și unii o fac cu vehemență, utilizînd varii metode — împotriva încercării de a vehicula pe seama lor cîte un clișeu critic. Interesant e faptul că nu deranjează sintagma apreciativă, elogioasă, ci punerea în circulație a unei rezerve, a unei propoziții negative sau asociative. E drept că există o contaminare de la un comentator la altul, că nimic nu e mai contagios decît locul comun, ajuns — de la o cronică la alta — ca o minge de tenis. Există și băieții de „margine" care ridică mingile și le aduc cronicarilor „en titre" care le servesc apoi dezinvolt. De obicei, urmărind cronicile la o carte contemporană poți detecta aproximativ cinci clișee care o „consacră" și astfel congelată ea trece în memoria cititorului de cele mai multe ori dispus să primească de-a gata judecățile.

*

Cel mai recent „clișeu" contemporan privește plasarea acțiunii unor romane într-un spațiu geografic utopic, de to-

Scanned with OKEN Scanner

ponimii fanteziste, fabulos sugestive. Nu știm precis unde ne aflăm, deși fiecare autor are pretenția că ne vorbește despre lumea contemporană. Această alegorizare forțată nu-și are justificarea în nici o „amenințare" de a spune lucrurilor pe nume. În schimb, împinși în teritorii fantasmagorice, începem să ne plictisim, obligați mereu să de-codăm și să scotocim intențiile secrete. Drept să spun, mi-e dor de realismul franc, fără fasoane și farafastîcuri, al plasării istorico-sociale fără echivoc din romanele călinesciene, să zicem. Sau, cînd o anume „sfială" prezidează decizia scriitorului, mă gîndesc că începîndu-și *Suflete moarte* cu fraza „Pe poarta unui han din orașul N. M., capitală de gubernie...", Gogol o făcea cu mai multă rectitudine. Caragiale al nostru cel puțin nu ezita să precizeze în deschiderea *Scrisorii pierdute*: „În capitala unui județ de munte, în zilele noastre"; acest „în zilele noastre" nu e, firește, un „trouvaille" estetic, dar e un *adevăr* estetic după care începem să tînjim. Un alt clișeu privește așa-zisa literatură „istorică", cu domnitori cromolitografici din ce în ce mai neverosimili și mai protocronici... Ai crede, însumînd toată galeria, că înțelepciunea asiată, azteca, grecească, renascentistă, capriciul baroc, strategia napoleoniană, alchimia și cibernetica s-au izvodit toate la Tîrgoviște... În fine, un alt clișeu detectabil tot în proză, acesta de inspirație mai recentă, s-ar putea numi „Vautrin-ul politic". Firește, ar mai fi și altele, dar nu vroiam o dezbatere, ci cîteva semnalări doar.

VII

— De ce scrii? de ce ai scris anumite cărți... mă întreabă într-o noapte, în vis, fostul Baron von Grassfresser, ajuns între timp depozitar de cărți. — De ce ai scris, de pildă, *Teritorii*? i se alătură domnul Struwelpeter, și el un fel de magazioner de volume. Și întotdeauna mă trezesc bui-

Scanned with OKEN Scanner

mac, fiindcă nu știu — în coșmarele acestea groteşti, bine-înțeles — ce să le răspund, iar ei îşi dau cu cotul.

E foarte greu să aperi o carte, cînd ai avut imprudența s-o scrii. E tot atît de greu s-o justifici. *Teritorii* (1976) este în fond „plimbarea" mea rousseauistă, a unui „solitar" fără-voie, spre deosebire de marele Jean-Jacques, care fusese un singuratec deliberat, dovadă că „meditațiile" sale sînt extrem de bine organizate. Condiția mea — ca narator — e întrucîtva *à contre coeur* : ca orice român, ca orice universitar şi scriitor român, visul meu adolescent (întreținut de pe băncile şcolii cu toate utopiile lecturii) era Parisul, aşa cum, în alt secol, dar izbindu-se cam de aceleaşi obstacole, Mihail Kogălniceanu (fie-mi iertată insolenta apropiere !) se amăgea că va putea studia în Oraşul-lumină şi, vai, se pomeni într-o anostă Germanie. Bătut în cursa ocupării unei funcții didactice provizorii în capitala Franței, în 1964, m-am pomenit — fără s-o cer — cu alta, venită din senin ca o toană a unui anotimp ce declină : la Köln şi la Bonn. Într-un institut de romanistică de vechi tradiții lingvistice (mai puțin literare), dar unde cordialitatea colegilor şi peisajul renan alinară încet mai vechea rană. Parisul aveam să-l văd totuşi, şi încă Parisul roşu, de flăcări eminesciene, cu baricade şi lupte de stradă, în maiul lui 68. Un an din experiența mea de cinci semestre universitare vest-germane se condensează în paginile *Teritoriilor*. Scrise în parte atunci, sub presiunea impresiei vii, directe, haotice, nedrepte sau esențiale, nu ştiu, nu-mi dau prea bine seama decît de faptul că am simțit nevoia confruntării şi a confesiunii ei, fără ideea preconcepută de a face sociologie ori literatură. Ceea ce nu însemnează că n-am reținut elementele celei dintîi, implantate oricum în cotidian, nici că tentația ficțiunii nu m-a cercetat în lungile peregrinări nocturne prin oraşe, parcuri, gări, muzee, procesiuni carnavaleşti sau tăceri de domuri. Un lucru n-am dorit, evitîndu-l cu bună-ştiință şi încăpățînare : parafraza ghidurilor, practicată, vai, de mulți confrați, o adevărată pacoste a cărților de călătorie ! Dacă o „geografie" se desenează finalmente în însemnările mele, ea nu-i decît una interioară, iar cît despre „istorie", aceasta urmează firul unei experiențe intelectuale (şi senzoriale) tot a mea însumi, deşi fatal intersectată cu Istoria (de ieri, de alaltăieri, de azi) a Europei. Constatarea, pe deasupra, că

Scanned with OKEN Scanner

nu eram totuşi iremediabil singur în acel spaţiu, fiindcă nimeni nu poate fi cu desăvîrşire singur atîta vreme cît memoria (inseparabilă umbră) ne însoţeşte la tot pasul. Poate nicăieri mai mult decît în ultimii săi ani, petrecuţi la Berlin, I. L. Caragiale nu s-a gîndit atîta la Ţară : cu năduf, cu dor, contestare, duioşie, durere sau remuşcare. Suspendat în „teritoriile" mele, am încercat la rîndu-mi gustul amar al unui exil provizoriu şi am măsurat dimensiunea singurei dragoste ce nu poate fi trădată decît cu preţul anulării fiinţei : iubirea solului care te-a zămislit, te-a format, te-a trimis în lume cu insemnele indelebile ale etniei *tale*. Poate din acest sentiment (difuz atunci, decantat în momentul cînd am revăzut şi retopit într-un tot notele mele disparate, dezordonate, scrise în răspăr) s-a născut cartea. Astăzi, după un deceniu care mă desparte în fel şi chip de faptele evocate acolo, as scrie-o fără îndoială altfel. Scrutînd distanţa ce-l separă de evenimentele ciudatei primăveri 68, Jean-Claude Guillebaud a scris anul trecut un text cu titlul memorabil : *Les années orphelines, 1968—1978*. Motive profunde, limpede rostite, se află la baza cărţii lui. Ce-aş scrie eu, despre acelaşi interval, străbătut de multe experienţe ironice, frapante, absurde, răscolitoare sau iritante, din ermitajul meu actual, din fulgurantele impresii americane ori finlandeze şi, mai cu seamă, din revelaţia de atîtea ori fecundă (fascinantă) a Orientului dintre Tigru şi Eufrat — aceasta ar fi, probabil, materie pentru *Teritorii* II, de se vor scrie într-o zi. Domnul Struwelpeter mă încredinţează — cu un gest categoric al mîinilor slinoase — că nu voi mai apuca să le scriu. Şît despre fostul Baron ajuns într-o cutie de carton de unde mai sare şi ţopăie uneori ca eroul lui Cehov, îmi vine să zîmbesc cîtă sîrmă ghimpată mi-a-ntins prin fostul său domeniu. Alţii probabil că au perfecţionat sistemul, să nu mai pot revedea decît cu ochii închişi gările, pădurile, lacurile, fuioarele de ceaţă plutind peste Rin. Sirena vapoarelor ce fac cursa între Mainz-Rotterdam o voi asculta încă în amintire, şi dacă... şi dacă... Oricum, Montherlant o spune atît de frumos : „*un voyageur solitaire est un diable*" şi ştampila lui Struwelpeter interpretează în maniera sa expresia. Iar eu prefer să fiu deocamdată un *înger*, adică acea fiinţă ingenuu-ipocrită cu degetul lipit de buze. Pînă

Scanned with OKEN Scanner

una-alta (neştiind cînd urmarea se va „produce“ sau se va scrie) *Teritorii* rămîne, dintre cărţile mele, cea pentru care am — vorba lui Mateiu I. Caragiale — slăbiciune. Fiindcă dezbrăcat de idei literare, de profesiune, de belferism, de pedanterii absurde şi false pudori, am încercat să cutreier gol-puşcă cetăţile pustii ale lui De Chirico.

VIII

Pentru prima oară în viaţa mea se produsese o ruptură. Între mine şi trecutul meu. Între prezent şi viitor. Eram departe de ţară şi pierdusem acel contact, al unei ritmicităţi de care aveam nevoie, cu studenţii mei. Aveam alţi studenţi, la alte universităţi, cu un program diferit, cu alte preocupări, cu un orizont intelectual frămîntat, contemplat ca un lucru străin, poate curios, dar fără aderenţe sentimentale. Grupuscule manifestau în faţa cantinei ; în holul Universităţii era un „Seet-in“ sau un „Go-in“ ; dimineaţa, pe ziduri scria cu văpsea „Streik“ şi porţile erau închise ; rătăceam pe malurile Rinului, de o nespusă frumuseţe, într-o lumină pîcloasă, prin care nu se vedea albastrul cerului aproape niciodată. Mi-era dor de o discuţie literară, de controverse şi pasiune, fugeam la Aachen să-l găsesc pe Ioan Alexandru, să vorbim despre poezie lîngă un „Koelsch“ amărui, într-una din acele „rachierii“ amintitoare de Olanda mateină. Refăceam legătura cu Ţara. Atîtea generaţii de absolvenţi care trecuseră prin examene şi cursuri ţinute de mine, an de an, formau acel cordon sau, mai bine zis, de pneumatice pe care pluteam în amintire. Îmi lipseau. Primul număr din revista „Echinox“ îmi sosi în această stare sufletească. Ştiam de proiectul acestei publicaţii, de febra pregătirilor, de entuziasme şi lungi colocvii de unde fusesem absent. Ideea fusese îmbrăţişată cu entuziasmul său tonic şi generos de regretatul profesor Constantin Daicoviciu. Cunoşteam şi aveam încredere în strădaniile lui Ion Pop, îndrăgostit de ideea unei reviste studenţeşti, capabil să coa-

Scanned with OKEN Scanner

guleze toate forțele intelectuale din cele mai diverse domenii și să le direcționeze. Tineri poeți, critici, istorici literari, filozofi, graficieni, eseiști, români, maghiari, germani, formau un frumos mănunchi ce se recomanda ca o unitate spirituală plină de vioiciune, farmec al vîrstei și gravitate asumată a răspunderilor. O educație patriotică, sănătoasă, liberă de închistări și prejudecăți, se rostea prin aceste voci distincte, al căror timbru mi-era familiar. Pe unii, cei mai tineri, nu-i știam încă. Aveam să-i cunosc, întors în țară, la îndeletnicirile mele, cînd ei veniră să urmeze seminariile și cursurile speciale predate din 1970. Cu Marian Papahagi cutreierasem Roma și aveam să rămînem foarte legați. Dar și mai înainte, în toamna lui 1969, într-o sincopă creată de adversități meschine, alegînd pentru prelegeri figura lui Camil Petrescu, pentru idealul său de intelectualitate lucidă, i-am avut între auditori (și buni comentatori în orele de seminar) pe Ion Cristoiu, Dinu Flămînd, dar mai ales pe cea dispărută atît de devreme, în plină afirmare, Pia Radu. Între toți, ea avea o specială pătrundere a textului, o remarcabilă inteligență critică, vizibilă în paginile analitice din care se alege acum cartea postumă, în pregătire. Îi știam pe „veteranii" revistei, N. Prelipceanu, Ana Blandiana, Liviu Petrescu, Mircea Muthu, Aurel Sasu, Peter Motzan, Ion Vartic și numeroși alții, din mai vechi confruntări, la examene și din arena literară, unde ne întîlnisem nu o dată. Remarcasem de la admitere sagacitatea și seriozitatea lui Ion Marcoș, urmărisem în seminarii interminabilele sale dispute cu Vasile Sav, duse pînă la inextricabil, pe marginea exegezei argheziene sau blagiene ; mă frapase maturitatea critică a tehnicii comentariului lui Petru Poantă la un cerc de istorie literară ; cum frapantă era lirica lui Adrian Popescu sau proza de nelinești ironic sumbre a lui Eugen Uricaru, Marcel Runcanu, Vasile Sălăjan. Pe unii îi regăseam în sala de curs, la seminarii ori în prelungirea discuțiilor — după absolvirea facultății — în întîlniri ocazionale. Deveniți redactori la unele reviste cunoscute, acești tineri „echinoxiști" aduceau cu ei fermentul de entuziasm, pasiunea pentru presă și creație ale cărei ucenicii o învățăseră la publicația lor de pornire. În cursul anilor, cîțiva dintre ei s-au afirmat prin volumele de poezie, proză și critică literară (multe încununate cu premii pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru debut) astfel că „Echinoxul" are de pe acum asigurat un semnificativ capitol în viitoarea istorie a literaturii ultimelor decenii.

IX

Ca o imensă scenă, Transilvania...

Îmbrățișarea arcului carpatic închipuie amfiteatrul natural pe suprafața căruia s-au jucat marile drame ale Istoriei. În sanctuarul Munților Orăștiei se celebrau „misterele" lui Zamolxis. Incinta sacră a Sarmisegetuzei a fost cadrul unei tragedii shakespeariene : moartea lui Decebal. Pe platoul Cetății Bălgradului imensa mulțime a urmărit crîncenul spectacol al frîngerii pe roată a trupurilor lui Horia și Cloșca. Cetatea Albei-Iulii a constituit și decorul uneia din cele mai strălucite lovituri de teatru : intrarea triumfală a lui Mihai, după cum Cîmpia stearpă, posomorîtă, măturată de vîntul fierbinte ce apleacă smocurile de ierburi uscate — înaintea Cheilor Turzii, cu stîncăria lor zbuciumată, romantică — a fost aleasă cu atîta intuiție regizorală pentru prinderea și uciderea Eroului. În Apusenii ce-și profilează cușmele moțești între pînzele de ceață ale toamnei, tulnicele deschid o altă scenă, a conflictelor schilleriene cu pateticul lor discurs pentru libertate, rostit de Avram Iancu. Trecutul nici nu e — aici — decît un neîntrerupt „happening" în care mulțimile sînt personajul fascinant al urzelii dramatice. Înaintea lui Kleist și Hugo, ele montează războaie țărănești, incendiază castele, se bat pentru religie și pentru dreptate. Înaintea lui Anatole France, zeilor le-a fost aici întotdeauna sete. Un teatru „sărac" și unul al violenței s-a născut spontan, precedînd teoriile. Dar și unul didactic și retoric, cu tensiunea concentrată în Logos. Cu protagoniști mistuiți de căutarea adevărului, jertfindu-se pentru fantasmele ideilor. Inochentie Micu, Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu, Bălcescu însuși — tînăr Lear rătăcitor căutînd lîngă

Scanned with OKEN Scanner

focurile de bivuac ale tribunilor întruparea nălucii — sînt absorbiţi pînă la uitarea de sine de acelaşi „joc al ielelor". Dramatismul rezultă acum din asceză, din patima intelectuală, din fervoarea arhitecturii Cuvîntului: de la tălmăcitorii textelor maramureşene, la braşoveanul Coressi, de la triumvirii Şcolii ardelene la adolescentul Eminescu obsedat, în acelaşi decor de Weimar goethean al Blajului, de la titanismul lui Horia sau Mureşanu, pînă la bolta construită, ca un arc al cugetării, de Lucian Blaga. Istoria i-a dat prin urmare Transilvaniei un continuu fior dramatic. Realitatea aspră a ciocnirilor, ieşirile şi intrările personajelor, căderile şi înălţările, comentariul perpetuu al Corului convocat pe severul podiş înscris sub metafora „Cîmpului libertăţii" — totul este aici *trăire* tragică, *existenţă* eroică şi, în consecinţă, refuz al *teatralităţii*. Poate de aici interesul tîrziu al ardelenilor pentru teatrul-literatură, de vreme ce ei se simţeau dintotdeauna angajaţi într-o desfăşurare de situaţii-limită, sub presiunea antinomiilor Istoriei. Şi ce grandioasă înfruntare a pasiunilor se revarsă în sălbatecul decor al acestei Arcadii! Piscurile Făgăraşilor, blîndele coline ale Tîrnavelor, burgurile medievale, bisericile întărite, zidurile abrupte ale Castelului Huniazilor, surîsul de floare renascentistă al Sîmbetei lui Brâncoveanu, edenul silvestru şi cinegetic al Maramureşului, pitorescul morilor de apă, al iarmaroacelor şi ceremoniilor — toate par transpunere în realitate a imaginaţiei lui Shakespeare sau Goethe. Peisajul respiră o genială scenografie. Trăind teatrul ca istorie asumată, ardelenii îl descoperă ca ficţiune abia în contextul iluminist al finelui de veac XVIII, odată cu trezirea conştiinţei originilor şi a definirii unei strategii a culturii naţionale. Însăşi opera şi viaţa celor ce întreprind fantasticul edificiu, zidind şcoli, redactînd *supplex*-uri, scriind istorii, dicţionare, pledoarii, polemici, poeme, tipărind, adunînd biblioteci poate constitui subiectul unui roman dramaturgic. Cînd gustul pentru ficţiune îşi croieşte drum în minţile elevilor primei şcoli româneşti de la Blaj, în 1775, el va lega „misterul" de „istorie" (cea trăită, suportată, înfruntată). „Teatrul" pe scîndură nu-i decît imaginea în mic a marelui Theatrum mundi. „Scena" aduce în faţa privitorilor printr-un racursiu, Scena vieţii şi a spiritului. „Comedia ambulatoria alumnorum" e începutul unui itinerar, al romanticului „pe-

Scanned with OKEN Scanner

regrin" pornit să lumineze noaptea cu un opaiţ. Într-o reprezentaţie naiv-hieratică se reconstituie episodul de crudzimi al crimei politice: *Occisio Gregoriae Vodae*. În alta, *Aulularia* lui Plaut e transpusă în decorul ţărănesc local: dimensiunile realismului slavician erau descoperite. *Ecloga pastorală* (1833) a lui Cipariu prevesteşte eminesciana „uriaşa roată a vremii", elegie a trecutului bucolic, stagnant, la bătrînul orb Damon; sentiment al necurmatei prefaceri la junele Phileta, exprimat cu prefigurări ale *Glossei*:

„Cînd eu mă bucur, poate altul suspină;
Eu poate-s rău, el poate nu-i de vină.
Toate-n natură necurmat se mută;
Mutarea place singură şi-ajută".

Plăcerea jocului teatral face şi ea parte din speranţa în „Cursul altui timp nou, plin de desfătare", anunţat de pe scena improvizată a Blajului. Echipele de „diletanţi" se înmulţesc, animate de impulsuri educative, descoperindu-l pe *Hamlet*, vibrînd la retorica *Hoţilor* lui Schiller, la satira *Preţioaselor* lui Molière şi exultînd patriotic la *Regulus*-ul lui Collin transpus în româneşte de Iancu Văcărescu. Dramaturgia naţională aduce şi rîsul tonic de amabilă satiră: *Iorgu de la Sadagura*, *O soarè la mahala*, *Muza de la Burdujeni*, *O nuntă ţărănească*, imagini de Epinal consonante cu impresiile recoltate de Cipariu şi Bariţ în călătoria lor la Bucureşti. Acolo, cei doi entuziaşti promotori ai teatrului transilvan aveau să discute cu Heliade şi cu Ion Câmpineanu probleme de repertoriu, traduceri, actorie, alternînd dialogul cu plăcerea spectacolelor: pe scenă, în saloane, pe stradă. Cînd — mai tîrziu — trupele lui Fany Tardini, Pascaly sau Millo vor străbate în lung şi-n lat Transilvania (1864—1871), un public ahtiat de limbă românească frumoasă, frenetic, transportat, va purta actorii într-un continuu triumf. „Societatea pentru fond de teatru român", întemeiată în 1870 din iniţiativa lui Iosif Vulcan, răspundea aşadar unei aspiraţii tot mai limpezi. Horia Petra-Petrescu, Aurel P. Bănuţ, Ioan A. Lepădatu ş.a., animatori ai Societăţii vor trasa orizonturile unei ample mişcări. Lapedatu scria în chiar anul întemeierii: „O scenă naţională trebuie să interpreteze mai întîi de toate cugetarea şi moravurile

Scanned with OKEN Scanner

naţiunii. Românii vrînd să aibă teatru trebuie să se îngrijească de crearea literaturii dramatice". E ceea ce, de-a lungul anilor, s-au străduit să realizeze atît G. Bariţ, cît şi Ioan Slavici, gruparea de la „Luceafărul", Zaharia Bârsan sau Octavian Goga. Dar dezideratul e definit de Eminescu însuşi, cu acelaşi prilej (*Repertoriul nostru teatral*, în „Familia" din ianuarie 1870) : pornind de la ideea că înfăptuirea teatrului naţional dincolo de Carpaţi „prinde din ce în ce mai mult aripi şi dimensiune", el o condiţiona şi de seriozitatea repertoriului, care trebuie să promoveze „valori atît estetice cît şi etice", avînd drept „măsurariu" scriitorii naţionali ai altor literaturi, „autori adecă de aceia cari înţelegînd spiritul naţiunii lor, să ridice prin şi cu acest spirit pe public la înălţimea nivelului lor propriu". Modelele propuse de Poet erau dramaturgii spanioli, Shakespeare, Björnson, Hebbel, Holberg şi Victor Hugo. „Pe popor în luptele sale, în simţirea sa, pe popor în puterea sa demonică şi uriaşă, în înţelepciunea sa, în sufletul său cel profund ştie a-l pune pe scenă V. Hugo şi numai el. Adorator al poporului şi al libertăţii, el le reflectă pe amîndouă în contururi mari, gigantice, pe care adeseori puterile numai omeneşti ale unui actor nici că le pot urmări în expresiune. Pe acest bard al libertăţii îl recomandăm cu multă seriozitate junimii ce va vrea să se încerce în drame naţionale române." Există în observaţia eminesciană o deplină corespondenţă cu sufletul Transilvaniei, identificat cu Istoria, pe care *simţea* — fără să ştie încă în ce mod — că trebuie s-o aducă la luminile rampei, grozavă şi premonitorie. Toată aspiraţia tulbure, a peisajului şi eroilor, a miturilor şi evenimentelor dramatice ale trecutului îşi căuta expresia teatrală, după ce o descoperise admirabil în poezie şi proză. Visul de teatru adevărat al Transilvaniei se va împlini însă abia cu apariţia lui Lucian Blaga, şi el urmează marelui teatru al Istoriei care-şi dispune miile de actori pe imensa scenă a Cîmpiei de la Alba-Iulia, la 1 decembrie 1918. Ascuns în mulţimea venită să celebreze Unirea cu Ţara, gîndul poetului imagina de pe atunci hierofaniile lui Zamolxis, Avram Iancu sau Manole — şi „scrumul de floare nebună" al Nonei...

Scanned with OKEN Scanner

IV

6 DIALOGURI (CONFESIUNI)

Scanned with OKEN Scanner

I

Cu Adrian Păunescu

— Şedeţi ! Sper să vă simţiţi bine în această odaie ornată de portretul lui Rebreanu.

— Uite, sîntem sub privirea necruţătoare a lui Rebreanu. Dar de ce era oare aşa de trist ?

— *Ştia ce urmează în proza de după el.*

— Nu, nu de-aia, nu-l interesa pe el aşa mult ce urmează.

— *Dar ce-l interesa ?*

— Pe Rebreanu ?

— *Da, firește.*

— Cred că Rebreanu era un mare orgolios şi-l frămînta gîndul unei opere care să meargă dincolo de ce a dat el mai bun în *Ion* şi în *Răscoala*. Şi la un moment dat n-a mai putut. Este exact, cred eu, drama pe care a trăit-o Scott Fitzgerald, despre care scria atît de necruţător Hemingway. Acesta din urmă nu ştia că-l aştepta un declin tot atît de trist. Este drama de a nu te mai putea depăşi. M-am întrebat deseori ce ar fi putut scrie Rebreanu după 1944 ? Sînt simptome în *Răscoala* cu privire la sentimentul masei, al unei dreptăţi imanente, pe care istoria avea s-o confirme. Dar ca tip de literatură el ar fi rămas în făgaşul literaturii realiste, tradiţionale. Drama lui Rebreanu e evidentă în *Pădurea spînzuraţilor*. Ceea ce s-a petrecut între el şi fratele lui, trecerea lui dincolo, la Bucureşti, extrădarea şi situaţia lui ambiguă din timpul ocupaţiei Bucureştilor, toate

Scanned with OKEN Scanner

aceste elemente neclare în biografia lui mă fac să presimt că drama *aici* era...

— *Îl vedeţi pe Rebreanu posibil în Muntenia?*

— Nu. El este expresia unui spirit ardelean format în condiţii istorice concrete; îl văd pe Rebreanu între conformism şi revoltă. Cel mai adesea conformismul prevalează. Scriitorul muntean are în sînge morbul contestării, al rebeliunii continue. Caragiale n-ar fi fost posibil în Transilvania. Cum îţi închipui că ar fi fost acceptat un scriitor care ia în derîdere instituţiile imperiului? Procesele de presă, închisoarea, l-ar fi pîndit la tot pasul. Şi totuşi, paradoxal, Caragiale voia să se exileze în Ardeal. A sfîrşit prin a se exila la Berlin. De ce? Mi-am pus această întrebare în Germania. De ce el, un sudic, se exilează într-un loc steril, străin şi cu totul opus sensibilităţii lui?

Mi-am răspuns că în Caragiale trăia alt om, care avea nostalgia altei vieţi. Acesta era sătul de balcanism şi voia să trăiască într-un mediu civilizat.

— *Nu există datele exilului lui Caragiale în chiar satira lui?*

— Nu cred. Caragiale era un personaj dublu: există în el respingerea şi complacerea. N-ai să-mi spui că nu-i plăcea lui Caragiale să stea la *Carul cu bere!* În ultimă instanţă e replica aceea a lui, reprodusă de Zarifopol: „uite-i, ce drăguţi sînt". Era vorba despre toate personajele lui.

În cele din urmă, nostalgia altei existenţe l-a dus la Berlin. Dar de ce n-a putut să scrie la Berlin?

— *De ce?*

— Tot din cauza asta: s-a rupt din mediul lui. Şi s-a sterilizat el însuşi în atmosfera sterilă a Berlinului. Am trăit aproape trei ani în Germania federală. E o ţară civilizată în care, însă, nu mai există loc pentru literatură.

— *Sînt Caragiale şi Rebreanu cele două moduri esenţiale de a înţelege actul literar?*

— Adică în ce sens? Actul literar în sine? Sau actul literar integrat în contextul literar românesc?

— *Actul literar ca mod de existenţă a scriitorului în lumea lui.*

— Pentru o anumită perioadă istorică, ei sînt cele două tipuri esenţiale. Astăzi...

— *Astăzi, ce se întîmplă?*

Scanned with OKEN Scanner

— Astăzi nu se mai pun problemele acelui moment. Astăzi, nu mai văd o deosebire nici măcar de nuanță între scriitorii diferitelor provincii.

Nu cred că se poate vorbi de un spirit muntean, ardelean etc. Dacă există o gamă variată de scriitori astăzi, asta nu mai depinde atît de provincia din care vin ei, ci de temperamentul lor. Ca dovadă — un anumit teribilism, o anumită formă de frondă, de înnoire a poeziei, a pornit de la Cluj, de la vechea formulă a revistei *Steaua*. Ceea ce contrazice imaginea scriitorului ardelean scrobit, grav și în ultimă instanță conformist. Să nu-l uităm în primul rînd pe Blaga!

— *Există mari scriitori astăzi?*

— La noi? Evident că există: Marin Preda, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, ca să nu-i numesc decît pe decanii de vîrstă, neintrînd într-o discuție despre generații. Dealtfel, eu nu cred în posibilitatea creării unei istorii a literaturii pe generații. Iată, Miron Radu Paraschivescu era un om vîrstnic, dar el făcea parte *evident* din generația tînără. Care îl și revendică dealtfel. Atunci cum poți spune generația 60, generația 47?

Cred într-o istorie literară făcută pe familii de spirite.

— *Cît înseamnă marii scriitori de azi față de marii scriitori ai istoriei literare?*

— Asta nu ne putem da seama exact astăzi. Sîntem prizonierii acestui moment și ne lipsește perspectiva istorică. Să luăm un exemplu: a fost Arghezi considerat un mare poet înainte de consacrarea lui de către Călinescu și Pompiliu Constantinescu? Felix Aderca a fost o excepție cînd afirma că Arghezi e un mare poet. Autoritate, pe vremea aceea, era Ibrăileanu, nu Aderca.

— *Dar și Șerban Cioculescu...*

— Bine, dar cînd? Spre sfîrșitul perioadei. Vrei să spui că Macedonski cînd afirma, la finele celuilalt secol, că vede în Arghezi pe poetul de mîine, spunea asta numai despre Arghezi? Nu cred. Nici salutul lui Iosif Vulcan adresat lui Eminescu nu ar trebui supralicitat. Călinescu a lămurit definitiv problema. Maiorescu, da, el avea o perspicacitate extraordinară...

— *Și Lovinescu.*

Scanned with OKEN Scanner

— Asta o spui apropo de Ion Barbu ? Dar să nu-i uităm pe cei care au contestat vehement atît pe Arghezi cît și pe Barbu !

— *Spuneți-mi, în perspectiva unei analize de mîine — care sînt judecățile de valoare pe care le-ați riscat ?*

— Pe care le-am riscat ? Pe care le-aș risca... Nu le-am riscat încă.

— *Mă amețește ninsoarea de afară — căci astăzi, 24 martie 1972, ninge la Cluj — și nu sînt destul de precis. Pe ce scriitori de azi mizați ?*

— Să știi că nu-mi place să joc la loterie și în general nu prea mizez. Numărul 13 nu mi se pare nici norocos, nici nenorocos. Dar dacă ar fi să fac o judecată de perspectivă, aș putea spune că foarte mulți scriitori de azi au ceea ce Napoleon numea „bastonul de mareșal în raniță".

— *Geo Dumitrescu, un alt Napoleon, mai literar și mai dunărean, spunea odată că în ranița fiecărui suprarealist zace, abia așteptînd să se trezească, un baston de lichea.*

— E vorba — în șansa despre care vorbeam eu — mai mult de realism. Cred că șansa e a celor ce optează pentru realism. Un scriitor francez spunea la un moment dat printr-un personaj al său : „am să-ți bag capul în realitate, o dată, de două ori, de zece ori, pînă cînd ai să mărturisești".

De aceea zic că șansa scriitorului actual stă în confundarea lui cu realitatea contemporană și în a o *mărturisi*.

— *Fără să aștepte să fie dat cu capul de ea.*

— Fără să aștepte, pentru că el se dă cu capul de ea tot timpul. Numai că ori e ipocrit, ori temător în a o declara. Și atunci preferă supapele unei arte ce poate să fie interesantă sub raport estetic (oniric-evazionistă etc.), dar care rămîne inferioară literaturii mari. Pot fi luat drept un desuet, — dar literatura mare nu-și permite să eludeze realitatea, ci să o exprime. În ultimă instanță, literatura suprarealistă este o ignorare a realității, din spaimă și din lașitate. De aceea consider că filmul lui Titus Popovici, *Puterea și adevărul*, e un film mare. Regret doar că Titus n-a făcut efortul de a scrie un roman cu enormul material din film. Un roman, oricum, rămîne mai mult decît un film. Închipuie-ți că Rebreanu ar fi făcut din *Ion* un film ? Ar fi fost Rebreanu, Rebreanu ?

Scanned with OKEN Scanner

— *Nu e timpul trecut pentru Titus Popovici.*

— Nu e. Eu cred că Titus e unul din puţinii scriitori de azi care, dacă şi-ar lua riscul unei recluziuni, ar putea da o operă strălucită a zilelor noastre. De ce spun asta ? Pentru că el e un scriitor de factură accentuat-politică. Are un adevărat fler politic, detectează rapid sindromul epocii şi dă imagini cutremurătoare. Proust zicea : „Cartea mea, graţie căreia le-am dat oamenilor un mijloc de a citi în ei înşişi". Asta are şi *Puterea şi adevărul*, adică Titus Popovici.

— *El are şi avantajul unui talent verbal extrem de rar la ardeleni.*

— Ce înţelegi prin talent verbal ?

— *Înţeleg prin talent verbal capacitatea ieşită din comun de a plasticiza în cuvinte ceea ce aparţine prea puţin cuvîntului.*

— La început credeam că înţelegi prin asta ceea ce se spunea despre Caragiale, că era un geniu oral, un povestitor extraordinar ; că în povestirile lui orale s-a risipit partea cea mai bună a operei lui.

— *Asta spun cei ce nu mai pot fi controlaţi.*

— O spun unii memorialişti, care l-au cunoscut.

— *Iar analfabeţii sînt convinşi că partea cea mai bună a operei lui Caragiale a fost pierdută de acesta cînd a scris-o.*

— Dacă dădeai acea accepţie talentului verbal, ţi-aş fi răspuns că, da, Titus Popovici seamănă cu Caragiale. El îşi risipeşte o mare parte din opera lui într-o scînteietoare oralitate.

Îmi amintesc cum în 1969, într-o pauză la o şedinţă la care participam împreună, Titus mi-a povestit subiectele a patru-cinci nuvele care, fiecare, era mai bună, mult mai bună decît *Moartea lui Ipu*. Nu ştiu dacă le-a scris. Eu aş dori din toată inima să le scrie ; după cum acel *Fals tratat despre amintiri*, pe care i l-ai publicat în *Luceafărul*, conţine, de fapt, un excepţional roman *in nuce*, pe care el, ca prozator, e dator să-l scrie.

Vreau să spun că e păcat ca un mare prozator să cedeze unui impuls momentan, care e în ultimă instanţă o formă de minimă rezistenţă, şi să scrie un soi de jurnalistică în locul romanului propriu-zis.

Scanned with OKEN Scanner

— *Aveţi, cred, aici, o prejudecată. Acela era un roman. Dar, din păcate, nu aţi putut citi decît începutul. Formula era destul de stranie, dar nimic nu ne împiedică să urmărim în acele „memorii" destinul fascinant al personajelor.*

— Nu, nu e o prejudecată. Acele pagini rămîn şi sînt memorialistică. Aşa cum şi *Imposibila întoarcere* a lui Marin Preda nu e roman, ci ceea ce Dos Passos face în *Anii cei frumoşi* — o felie de existenţă, o confesiune autobiografică. Mai mult: eu am sentimentul că scriitorul actual preferă să se retranşeze în formula memorialistică — ea are avantajul autenticităţii — presimţind că cititorul contemporan s-a îndepărtat de proza contemporană dintr-o suspiciune: neîncrederea în ficţiune. Şi asta din cauza unor romane ca *Bărăgan* şi altele multe, care dădeau o imagine falsă a realităţii. Scriitorul vrea astăzi să capteze bunăvoinţa cititorului contemporan, să-i redobîndească încrederea. Scriitorul vrea să fie *crezut*.

— *Dar de ce credeţi, totuşi, că există acest refuz de a aborda realitatea? De ce, uneori, unii evazionişti reacţionează stupid la chemarea generoasă a realiştilor? Nu cumva e foarte complicat de descoperit şi de spus adevărul, chiar dacă în esenţă acest adevăr e favorabil?*

— E aici, mi se pare mie, o problemă de efort. Scriitorul de astăzi s-a dezobişnuit să facă acel efort maxim de creaţie, singurul care-i poate asigura şansa unei opere adevărate. Căci eu cred că adevărul nu e mai greu de rostit astăzi decît era pe vremea lui Tolstoi sau Dostoievski. Numai că scriitorul contemporan nu mai e dispus să investească atîta ardere, cîtă se bănuieşte dincolo de opera celor doi, de care am pomenit. Lui i se pare mai comod să eludeze anumite probleme sau să scrie pe gustul *primului* său cititor şi nu al *publicului* cititor. Să fiu iertat dacă folosesc aici două versuri din Eluard în sens strict demonstrativ pentru cele afirmate mai înainte: *„Le tout est de tout dire et je manque de mots / Et je manque de temps et je manque d'audace"*.

Asta cred eu că îl perverteşte pe scriitorul de azi. Pentru că scriitorul — şi azi şi în toate timpurile — porneşte de la condiţia ingenuă a copilului. Vreau să mă explic! Voi folosi un citat aproximativ dintr-un foarte interesant tînăr scriitor francez, Robert Quatrepoint. Aţi observat, spune el,

Scanned with OKEN Scanner

copiii au uneori observaţii, întrebări, răspunsuri, judecăţi absolut surprinzătoare despre realitate. Numai că logica copilului e o valoare neconvertibilă în aur. Nu se poate materializa. Valoarea ei absolută şi lumea noastră relativă sînt inconciliabile. E o logică „angelică" în sensul că îngerii sînt perfecţi, şi îngerii sînt nişte himere. În noi, spune el, trăieşte mereu un copil care are dreptate, în marginea vieţii omului matur.

Eu cred că e posibil astăzi ca această logică a „copilului" să fie convertibilă şi să existe o concordanţă între această ingenuitate şi buna credinţă (cu care scriitorul porneşte la observarea realităţii) şi rezultatul final al transformării observaţiei în creaţia finită, în operă.

— *Care e definiţia cea mai largă a realismului? Vă rog să o spuneţi cu adevărat pe cea mai cuprinzătoare!*

— Realism=Adevăr. Este definiţia cea mai matematică şi, în acelaşi timp, cea mai lungă. Deplasarea discuţiei despre realism în planul pur estetic este falsă. A crede că realism înseamnă a scrie ca Tolstoi, Rebreanu sau Balzac înseamnă a îngusta toată problema la stil, la odiosul cuvînt „scriitură". În realitate, problema realismului astăzi nu e o problemă estetică.

— *Dar ce?*

— Problema realismului e o problemă politică.

— *Dumneavoastră ziceţi „realism=adevăr". Cine stabileşte adevărul?*

— Nu întrebuinţez noţiunea de adevăr în sens filozofic absolut, ci în sensul unei sancţiuni contemporane.

— *Da, dar cine dă această sancţiune?*

— Noi.

— *Care „noi"?*

— Noi care trăim azi, care cunoaştem realitatea, care aşteptăm de la scriitori s-o exprime, s-o „înfrunte" cum zicea Goethe: să îndrăzniţi a înfrunta realul.

— *De acord, dar cine strînge voturile? Dacă dumneavoastră şi eu avem avantajul de a şi exprima ceea ce gîndim despre o operă, în vreme ce alţi contemporani nu fac mai mult decît să gîndească fără să exprime?*

— Şi ei se exprimă.

— *Cum?*

Scanned with OKEN Scanner

— Forma lor de exprimare este receptarea operei, modul în care această operă e sau nu receptată. Să-ți dau un exemplu banal: poezia lui Goga a fost receptată împotriva atmosferei generale și a prejudecăților estetice ale lui Maiorescu, de către un public larg, extrem de larg, într-o vreme cînd difuzarea cărții n-avea nici pe departe proporțiile de azi.

— *Cum s-a exprimat acest public în urmă cu 15 ani?*

— Ei, acum 15 ani?! Stai că nu mi-am terminat ideea! Primele două volume ale lui Goga au avut un succes public formidabil. În cele din urmă, Maiorescu însuși a trebuit să-și retușeze opinia lui estetică, sub presiunea opiniei publice, „a celor ce nu se pot exprima", cum îi numești dumneata. Mi se pare că aici e un lucru formidabil: să obligi, printr-o operă, mutații în conștiința mitică cea mai mare a unei epoci!

— *Întrebarea mea era „cine stabilește adevărul?" O reformulez: „cum putem afla ce cred oamenii despre adevăr?"*

— Trăind printre oameni, și nu la Mogoșoaia. Iată, să-ți dau exemplul de ieri! De ce crezi că academicianul Daicoviciu care a citit ieri poezia *Da, mai avem* a lui Adrian Păunescu a fost atît de impresionat de această poezie, el care nu e cititor de poezie, el care are gustul lui literar format într-o anumită tradiție, astăzi contestată de mulți și considerată desuetă?

— *Ei, de ce, că sînt și eu curios?*

— Deși această poezie este prin excelență modernă, i-a plăcut. Ți-a spus-o el însuși: *Da, mai avem* i-a mers la suflet. Poezia răspundea unor întrebări pe care el și le punea, fără să le exprime direct, pe care le regăsea, împreună cu un răspuns limpede, cald.

— *Ce încheiere mai generală trebuie să tragem?*

— Literatura pe care o scriem nu poate să facă abstracție de cei pentru care scriem.

— *Aveți — trebuie s-o recunosc! — o adevărată patimă a descoperirii cauzelor adînci ale unora dintre mișcările sufletești sau sociale de dinainte de noi. Intuiția dvs. — în* C o l a j e *— cu privire la probabila structură napoleoniană a lui Nicolae Bălcescu (care, ziceți, dacă revoluția ar fi învins s-ar fi proclamat Domn) m-a impresionat și m-a făcut*

Scanned with OKEN Scanner

să văd în dvs., dincolo de scorţoasa aparenţă de profesor şi universitar şi ardelean, o flacără care mă interesează cu adevărat.

— Nu-i cunoşti pe ardeleni.

— *Îi cunosc bine. Şi ca să vă fac o plăcere, voi cita un vers din Beniuc „Aicea printre ardeleni mă simt acasă".*

— Ce să-ţi mai spun la asta ? Să-i cunoşti pe ardeleni la ei acasă ! Dacă l-ai fi cunoscut pe Blaga sau pe Agârbiceanu, care n-au părăsit Transilvania, şi au preferat ca de *aici* să vorbească lumii, cum spunea Blaga : poţi vorbi lumii din orice colţ de lume ! Nu numai de la Bucureşti.

— *Să vorbim împreună, lumii, din oraşul Cluj ! Vorbiţi !*

— Există la Cluj, la ora aceasta, un mănunchi de scriitori, critici şi istorici literari tineri...

— *Numai tineri ?*

— Nu mai sînt bătrîni. Există acest mănunchi de scriitori, la Cluj ? Valoarea lor, confirmată pe an ce trece, prin cărţile lor, — multe scoase de Editura „Dacia" — va dovedi forţa şi fecunditatea acestui colţ de ţară.

— *Cine sînt aceşti oameni ?*

— Vrei să ţi-i înşir pe toţi ? Dar nu scrie tot ce-ţi spun ! Eu vorbesc cu tine şi tu scrii tot timpul ! Pot s-o fac, dacă vrei ! Să-i luăm pe rînd, fără pretenţia nici unei ierarhii : Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura, Aurel Rău, Laszlóffy Aladár, Aurel Gurghianu, Al. Căprariu, Victor Felea, Nicolae Prelipceanu, Virgil Ardeleanu, Mircea Tomuş şi o echipă foarte tînără şi foarte promiţătoare grupată în jurul revistei *Echinox*, al cărui suflet este Ion Pop şi în jurul catedrei de literatură română contemporană. Am să-ţi dau o idee înşirînd cîţiva tineri : Adrian Popescu, Ion Mircea, V. Sălăjan, Marian Papahagi, Valentin Taşcu, Aurel Sasu, Mircea Muthu, Titus Moraru, Peter Motzan, Mircea Popa şi alţii şi alţii... Sînt forţe tinere la Cluj, căci să nu uităm că tot de aici s-au desprins Ana Blandiana, Ioan Alexandru, o serie de poeţi, publicişti şi cei de la *Vatra !* Mai avem multe şi solide rezerve !

— *Nu prea. Să trecem mai departe ! Ce oameni care au plecat din Cluj regretaţi ?*

— Îi regret pe toţi, fie că-mi sînt prieteni, fie că nu.

— *Şi pe nici unul mai mult ?*

Scanned with OKEN Scanner

— Nu.

— *Sînteţi un lucid... Vă place poezia ?*

— Foarte mult.

— *Ştiţi versuri pe dinafară ?*

— Nu.

— *Sînteţi un partener incomod pentru că preîntîmpinaţi cu prudenţă întrebările care v-ar obliga : prietenii, poezia.*

— Nu, nu sînt incomod, sînt un bovaric. Mi-ar fi plăcut să scriu poezii ; îi invidiez pe poeţi.

— *Singurul lucru important pe care aş vrea să vi-l reproşez e că aţi fost cîndva foarte dur cu Ioan Alexandru.*

— Da, dar Ioan Alexandru nu mi-l reproşează.

— *De curajos ce e.*

— Dacă Ioan Alexandru ar fi rămas la Cluj — repetent sau exmatriculat, fiindcă nu-şi dădea examenele, căci despre această duritate strict administrativă a fostului decan e vorba — n-ar fi cunoscut pe Ulvine şi probabil că astăzi n-ar fi poetul, asistentul, doctorandul care e. Uneori, în viaţă, e nevoie de un duş rece. Profesorul Daicoviciu, care era rector pe acea vreme, m-a chemat la el şi mi-a spus : „Măi Zaciule, ce-o să zică istoria literară, dacă noi îl exmatriculăm pe Alexandru ?" Şi eu am răspuns : „Dacă Alexandru e un poet mare — şi eu credeam că va fi — îmi asum toate riscurile". Toate acestea mi le-a confirmat şi Alexandru, cînd beam bere cu el la Aachen.

— *N-am nimic de zis, firește toate astea sînt vestigiile trecutului, dar eu ţin minte pe, vorba lui, „înspăimîntatul Alexandru" care cobora la Bucureşti să se ascundă de „teroarea" lui Mircea Zaciu.*

— Nu era nici o teroare. El era student şi orice student trebuie să se supună unui regulament. Nu vrei oare să spui că regulamentele sînt toate teroare ?

— *Ce vă place aici, la Cluj ? Fiţi, vă rog, puţin sentimental !*

— Am să te dezamăgesc, mie nu-mi place Clujul.

— *Într-adevăr, mă dezamăgiţi.*

— Îmi place Sibiul, îmi place Gura Rîului, îmi place Ciucea, îmi place Baia-Mare — şi Maramureşul... Acolo devin sentimental.

— *Ce scrieţi ?*

— Acum, termin o carte care se intitulează *Teritorii.*

Scanned with OKEN Scanner

— *Care e cuvîntul de ordine sub care cresc copiii dumneavoastră ?*

— Cinstea.

— *Cu orice risc ?*

— Un om cinstit nu are de înfruntat nici un risc.

— *În afară de necinste.*

— Adică cum ? Păi asta-i curată sofistică.

— *Atunci și cinstea și literatura realistă par niște favoruri, nu dificilele tentative care sînt în realitate.*

— Favorurile sînt lucruri pe care le aștepți de la cineva, de sus. Iar noțiunile de care vorbim noi de două ceasuri, sînt obligații.

— *Încheiați, vă rog, cu o frază (din cartea dvs. C o l a j e), care credeți că vă reprezintă !*

— M-ai topit ! Să caut o frază, acum, neapărat ? Noroc că am la mine cartea. Iată : „...nu se afirma prin împotrivire ori impunere, ci cucerea cu tăcere și zîmbet".

martie 1972

II

Cu Aurel Sasu

1. *Aveți o fotografie din 1955 împreună cu Agârbiceanu. Erați asistent și se pare că o mare iubire se născuse în acei ani. Cel puțin așa aș putea deduce dintr-o cucernică privire a dumneavoastră. Ce a însemnat, pentru criticul Mircea Zaciu, descoperirea omului și scriitorului Agârbiceanu ?*

1. Dă-mi voie să fac de la început o precizare : cînd am început să mă gîndesc la un studiu despre opera lui Agârbiceanu, și cu atît mai mult atunci cînd l-am cunoscut pe autor, eu nu eram un *critic*, fiindcă abia părăsisem băncile

Scanned with OKEN Scanner

Universității. Prima mea mișcare de gînd spre acest scriitor a fost ideea injustiției, legată de existența sa atunci, mai mult decît de opera propriu-zisă. Descoperirea omului și a cărților lui n-au influențat nici ulterior pe *criticul* din mine, ci pe tînărul acelor ani. De fapt, Agârbiceanu a însemnat revelația ideii de scriitor. Eu cunoscusem prea puțini scriitori pînă la acea dată. Țin minte, elev la excepționalul liceu arădean „Moise Nicoară", am văzut într-o zi la o librărie din orașul de pe Mureș un anunț că scriitorul C. B., sosit în localitate, va da autografe pe ultima sa carte (poate că era, de fapt, singura lui carte!). Am intrat fascinat în librărie, să văd cum arată un scriitor. N-am îndrăznit să-i cer un autograf, îndrăzneala mi se părea prea mare, nu aveam noțiunea relației cititor-autor decît mediată prin lectură, care abstractiza ființa creatorului. Am fost însă extrem de dezamăgit (sau, poate mai exact, descumpănit) văzînd un om sărăcăcios îmbrăcat, cu aspect famelic, cu o față emaciată, chinuită, amintindu-mi retrospectiv de portretul lui Panait Istrati ori al lui Sahia. Stîngaci, rușinat parcă de condiția sa, vizibil aflat la strîmtoare, autorul nu vroia decît să-și vadă vîndute niște exemplare, să realizeze un mic beneficiu care-l scotea pesemne dintr-un penibil impas. Drept să spun, imaginea din mica librărie arădeană m-a urmărit (și mă mai urmărește) cu un sentiment dureros. Am văzut mai tîrziu diferiți scriitori, de diferite mărimi, mai de aproape sau mai de la distanță, senzația copilului nu s-a șters însă, aveam mereu impresia că ceva nu e în regulă, fiindcă citind o carte ai certitudinea unei forțe, a creației, și-ți faci imaginea fizică a scriitorului după acest suport al lecturii. I-am văzut pe Sadoveanu, pe Camil Petrescu, pe Tudor Arghezi, de la distanță, am schimbat două cuvinte cu Cezar Petrescu (era numai umbra celui ce-a fost, se vedea clar că moartea îi dă tîrcoale), l-am cunoscut mai de-aproape pe Emil Isac, pe patul îndelungei lui suferințe, i-am fost prezentat lui Blaga atunci cînd marele poet nu mai era în universitate și-și purta, mut ca o lebădă, rănile și povara noii lui opere, ca un alt Șincai traversînd disprețul, neînțelegerea, ignoranța. L-am îndrăgit pe M. R. Paraschivescu pentru că încercase un act de dreptate în favoarea lui Emil Isac, cînd el însuși era covîrșit de neliniști, spaime, obsesii și în curînd de neloialitate, alungat de ici-

Scanned with OKEN Scanner

colo pînă la refugiul său de la Vălenii-de-Munte. Ceea ce m-a fascinat a fost capacitatea de asumare a unei condiţii. Am cunoscut veleitari, biruitori provizorii, gălăgioşi emfatici, fără ca să am sentimentul că mă aflu în prezenţa unor scriitori. La Agârbiceanu (ca şi la Blaga) teribilă era tăcerea. Tăcerea şi zîmbetul. Ele izvorau din conştiinţa unei valori ce nu poate fi decisă în paragrafe. Aveau ei sentimentul injustiţiei? a criticii, a oamenilor trecători? Mai degrabă cred că împărtăşeau opinia lui Valéry („*l'injustice est un amer qui redonne du goût à la solitude, aiguise l'appétit de séparation et de singularité ouvre à l'esprit ses profondes voies, qui vont à l'unique et à l'inaccessible*".), în sensul acelui „*savourer l'injustice*", fiindcă ea poate deveni fertilă, uneori mai fertilă decît succesul. Succesul e un banchet indigest, după care te resimţi, care oboseşte, blazează, emasculează. Din toate întîlnirile şi convorbirile mele cu Agârbiceanu n-aş putea cita una măcar în care acest ascet al scrisului să se fi plîns fie chiar aluziv pentru neînţelegere, nedreptate, uitare etc. Stabileam împreună sumarul unor ediţii, îmi evoca lumea transilvană de odinioară, relaţiile sale cu Iorga, cu colegii de generaţie, vorbea bucuros despre prototipurile unor personaje, niciodată despre critică. Trăia permanent în realitatea operei sale, tot ceea ce era *dincolo* nu-l privea, ori îşi interzicea să scruteze. Sigur este că această superbă linişte venea din convingerea totală că drumul pe care a mers scrisul lui era bine ales, că l-ar fi reînceput oricînd. Dacă, înainte de război, îi scăpaseră unele accente de amărăciune în privinţa unor interpretări critice, ele se resorbiseră, şi nimic nu-i mai putea clinti o tăinuită şi cu atît mai rezistentă încredere în operă. Agârbiceanu mi-a dat această lecţie de frumuseţe umană. Există în el o armonie şi o blîndeţe franciscană, dincolo de tumultul frămîntărilor de tot felul, umane şi ele, pentru care îi vom fi totdeauna recunoscători. Concordanţa între *om* şi *creator* era la el atît de intensă, încît nu cred să fie cineva care, cunoscîndu-l, să nu fi simţit în preajma lui sfială, evlavie şi bucurie.

2. *Decalajul dintre bibliografia operei lui Agârbiceanu şi bibliografia critică, semnalat pentru perioada de după primul*

Scanned with OKEN Scanner

război mondial, se păstrează și astăzi. Lăsăm la o parte reeditările din ultima vreme. Există o explicație ?

2. E adevărat că mulți dintre marii noștri scriitori mai așteaptă exegeza critică adecvată sensibilității noastre estetice contemporane. Încercări există totuși : eseul lui Lucian Raicu despre Rebreanu, al lui C. Regman despre Agârbiceanu, al Marianei Șora despre Blaga, al lui Al. George despre Arghezi, după alte comentarii mai puțin inspirate. Se află în pregătire cîteva cărți, sînt sigur, revelatoare : ale lui N. Manolescu și Z. Sîngeorzan despre Sadoveanu, de pildă. Am sentimentul că N. Gheran va scrie o excepțională biografie Liviu Rebreanu. În seria „contemporanul nostru", bine gîndită, au apărut nu puține exegeze moderne. Agârbiceanu și-a găsit un magistral interpret al operei în... cinematografie. Filmele lui Dan Pița și Mircea Veroiu (de real răsunet internațional) indică o simptomatică creștere a curbei interesului pentru acest mare prozator. Din generația tînără de critici va veni și corespondentul actului temerar, deplin probat, al celor doi tineri cineași. A „restitui" opera unui scriitor prin arta formidabilă a filmului (și s-ar putea continua cu *Arhanghelii*, cu *Faraonii*, cu *Jandarmul* etc.) înseamnează a-i imprima o nouă putere de circulație, a incita lectura a milioane de oameni, a-i justifica perenitatea. Este, la urma urmelor, și acesta un act *critic*, uneori mai folositor pentru posteritatea scriitorului decît încă cinci monografii prăfuite. Dar, repet, sînt sigur că incitația filmului va conduce mai devreme-mai tîrziu la noi exegeze critice, din tînăra generație, care-i vor face definitiv dreptate lui Agârbiceanu și-i vor fixa un loc ferm în scara de valori a epocii noastre. Nu sînt deloc sceptic.

3. *Am vizitat Apusenii lui Agârbiceanu și mi-am dat seama încă o dată că o operă reprezentativă este cu adevărat „o lume în lume". Fantastica geografie magică a muntelui a rămas neschimbată. Unde, mai bine decît aici, putea avea scriitorul senzația „labirintului". sau a „străinului" ?*

3. Fără experiența Apusenilor, Agârbiceanu ar fi rămas efectiv în raza sămănătorismului, unde prejudecățile de ma-

Scanned with OKEN Scanner

nual îl mai încadrează uneori. Scriitorul și-a dat seama de rolul decisiv pe care l-a jucat în existența și în scrisul său contactul cu acea lume, pe care a intuit-o în dramatismul ei, căci singur a solicitat parohia săracă de la Bucium-Sasa, iar realitatea, mult mai cumplită decît și-o imaginase, l-a marcat definitiv. Este de imaginat un scriitor care, pus în contactul de zi cu zi cu o asemenea lume, să fi scris totuși pasteluri ? Poate că experiența autorului *Arhanghelilor* (dar și aceea a lui Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu etc.) ar trebui să pună pe gînduri mulți prozatori actuali.

4. *Valoarea de eveniment a creației lui Agârbiceanu este restituită prin monografia publicată în 1972. Avea ea și un cacater polemic à propos de „senina ironie" a contemporanilor, cuminți repetitori ai formulei lui Lovinescu : lipsă de adîncime sufletească, insuficiență dramatică, interes regional etc. ?*

4. Orice operă critică are de fapt o finalitate polemică, recunoscută, afișată ori subtextuală. Altfel ce rost ar avea să scrii nu numai critică, dar și istorie literară ? Simpla cumulare de date arhivistice, utilă într-un sens, nu-și capătă semnificația decît pusă în slujba unei demonstrații. Monografiile care nu devin și *pledoarii* pentru cauza unui scriitor, sînt zadarnic scrise, ele pot foarte bine să nu mai fie scrise.

5. *Bogdan-Duică, Ion Breazu, D. Popovici... Este subliniată îndeajuns importanța acestor nume pentru istoria literară românească ?*

5. Față de Bogdan-Duică avem încă datorii neonorate. Portretul lui e desfigurat de anecdotica vulgară ori subțire, a contemporanilor, preluată de urmași cu o seninătate demnă de alte cauze. Dacă întemeietorul școlii de istoriografie literară de la Cluj n-a înțeles multe din literatura veacului XX, nu însemnează că n-are substanțiale merite în alte direcții.

Scanned with OKEN Scanner

Şi apoi, poate că nu sîntem cei mai îndreptăţiţi să-l acuzăm de neînţelegere, cîtă vreme critica postbelică ea însăşi a dat nu puţine exemple de nedreptăţi comise împotriva aceloraşi scriitori, uneori postum, alteori tocmai cînd opera lor se afla la zenit şi cînd nimeni nu s-ar mai fi căzut să se îndoiască de valoarea lor totală. Spunem mereu că Iorga, Bogdan-Duică ş.a. n-au înţeles lirismul modern, dar uităm că evoluţia cestuilalt lirism, al ultimelor decenii, mai întîmpină serioase rezistenţe. E uşor să avem pretenţii faţă de înaintaşi !

Cît despre Ion Breazu şi D. Popovici, reeditarea succesivă a operelor lor va înfrînge pînă la urmă o anume înfumurare a citării acestor autori, adesea pentru că n-au fost citiţi ori de necaz că nu mai pot fi deposedaţi. Am întîlnit pe cineva care spunea „o, Popovici !" cu o schimă compătimitor-ironică, după ce se înfruptase copios din lucrările lui, ignorate cu veselie. Toţi trei au fost creatori de şcoală, ceea ce n-au realizat orgoliile mai rentabile ale altora ; toţi trei au deschis drumuri de nouă cercetare, în direcţia secolului al XIX-lea, al iluminismului, al literaturii Transilvaniei, al comparatismului românesc (chiar dacă unii comparatişti în travesti au „uitat", mai apoi !). Trăind într-o modestie şi o asceză cum puţine pot fi citate în replică (purtînd insemnele de puritate cărturărească ale lui Pârvan şi Bogrea), avînd neşansa unor existenţe relativ scurte şi agitate de multe nevoi şi neînţelegeri, nici unul n-a apucat să-şi încheie opera. Dar o operă e importantă cînd determină ori neagă alte opere, cînd pregăteşte o nouă receptare, cînd încheie ori deschide o nouă cale. Bogdan-Duică încheia de fapt experienţa de cercetare şi metodologie a unei istoriografii literar-culturale. D. Popovici deschidea, fără să lase impresia unei contraziceri faţişe a predecesorului său la catedră, o nouă variantă a cercetării, mai modernă decît se recunoaşte deocamdată.

6. *Să ne întoarcem însă la primele dumneavoastră realizări critice...*

6. Primele încercări le-am făcut sub îndrumarea profesorilor mei D. Popovici, Ion Breazu, Zoe Bugnariu şi

Scanned with OKEN Scanner

I. Pervain. Astfel s-au conturat, din îndemnul particular al fiecăruia, drumurile mele : literatura secolului al XX-lea, literatura Transilvaniei. Nu voi putea niciodată releva îndeajuns cît datorează aceste începuturi încurajărilor, îndemnurilor şi răbdării cu care a urmărit primii mei paşi buna mea profesoară Zoe Bugnariu, care a ştiut, în momente dificile, să păstreze climatul superior moral şi ştiinţific al Catedrei, după moartea prematură a lui D. Popovici. Împreună cu Ion Breazu, cu I. Pervain, au conturat personalitatea unei catedre-laborator. Prin „Tribuna" şi „Steaua" apoi, am găsit un teren de manifestare publică din cele mai prielnice. Multe din cărţile mele au apărut întîi în forma unor rubrici permanente deţinute la „Tribuna", unde am găsit întotdeauna o prietenească găzduire, pentru care îi sînt recunoscător. Fără stimuli externi, fără un climat sufletesc, e dificil fie şi pentru un critic să-şi găsească „vocea" sa. Probabil că mi-am găsit o identitate de la *Colaje* încoace (care au apărut tot în „Tribuna", în mare parte !) şi în urma unui îndelung exerciţiu didactic, care mi-a permis actul unei meditaţii despre literatura română. Frumuseţea acesteia — şi a cuvîntului românesc, încărcat de o zestre istorică tulburătoare prin originalitate — mi s-au revelat însă într-un stagiu întrerupt, în străinătate, din contactul cu o altă lume, cu o altă cultură, cu altă sensibilitate, în momentul cînd am încercat să explic studenţilor mei de acolo realitatea scrisului românesc (şi a cuvîntului românesc) şi cînd eu însumi am avut sentimentul copleşitor al unei noi înţelegeri.

7. Este întemeiată bănuiala multora că veţi scrie, în curînd, o carte de proză? Poate intitulată chiar Teritorii?

7. Da, cartea există şi se intitulează *Teritorii* (am publicat din ea cîteva fragmente în „România literară", în „Tribuna" şi, mai recent, în „Transilvania"). Aş dori s-o văd publicată într-o zi. Ea s-a născut în bună parte din

Scanned with OKEN Scanner

acea experiență departe de țară, despre care pomeneam mai înainte. Descoperirea de noi spații e însoțită de o redescoperire de sine, prin apelul la ideea de „patrie", în care fuzionează amintiri diverse. Un teritoriu mișcător — al călătoriei — e intersectat de celălalt, stabil și referențial, al memoriei. Acolo personajul meu găsește certitudinile căutate, în „țara" unei inocențe nemaiîntîlnite în toți „altundeva" și „altădată" ce au urmat.

8. *Greșesc foarte mult dacă aș presupune că nu scrieți atît pentru plăcerea nostră, cît pentru imensa dumneavoastră bucurie ?*

8. Nu știu dacă sentimentul scrisului atinge acest prag. Ori foarte rar, în momente cu totul privilegiate. Scrisul este mai degrabă drumul meu prin melancolie.

9. *Asistăm, în ultima vreme, la o avalanșă de volume de documente, importante sau mai puțin importante. Nu vi se pare totuși că exegeza critică este încă mult rămasă în urmă ?*

9. Un decalaj există, am mai vorbit despre asta. Dar e foarte bine că apar colecții de documente literare. Documentul vorbește uneori de la sine. În orice caz, el nu lasă teren liber de manifestare improvizației, răstălmăcirii, incompetenței. Prefer contactul direct al cititorului cu documentul biografiei și operei, decît unul mediat prin comentariul vulgarizator sau sofisticat. Să nu subestimăm capacitatea evoluată de înțelegere a publicului contemporan ! Nu preferi să rămîi singur în fața unei pînze, în sala unui muzeu, decît să asculți distrat și iritat explicațiile stereotipe ale unui ghid plictisit ?

10. *Fenomenul de „zburdalnică nepăsare" prin domeniul istoriei literare, semnalat de dumneavoastră în 1972,*

Scanned with OKEN Scanner

mi se pare încă actual. Nu mă refer numai la soarta mai mult decît ciudată a documentelor scriitorilor noştri, ci, mai ales, în ultimul timp, la o situaţie nu mai puţin „glorioasă" : librăriile sînt inundate de tot felul de îndreptare, analize, false bibliografii etc. G. Călinescu se pare că e cel mai „norocos" în privinţa aceasta.

10. Tocmai ce ziceam ! Asemenea „instrumente" de aşazisă informare îmi amintesc micile casetofoane în 2—3 limbi cu care turiştii americani se înarmează la intrarea în Luvru ori la marile muzee italiene. Contactul cu opera e „bruiat" continuu de zumzăitul informaţiilor aduse la ureche. Revenind la istoria literară, situaţia micilor şi marilor piraterii se explică prin faptul că nu avem o bună coordonare a studiilor bibliografice, monografice şi de sinteză-analiză care să fie realmente lucrări de referinţă. În lipsă, înfloreşte improvizaţia ori mecanica rudimentară, care macină în gol.

11. O *nouă „şcoală" de critică şi istorie literară clujeană ?*

11. Clujul beneficiază azi de rezultatele eforturilor marilor noştri profesori de a reface o şcoală de critică şi istoriografie literară. Vrei să-ţi enumăr (să-ţi reamintesc, mai bine spus) cîţi autori mai tineri ori mai vîrstnici, afirmaţi prin lucrări serioase, pot forma această *şcoală* virtuală ? Fără ierarhii şi prejudecăţi, iată-i pe cei în cauză : I. Pervain, Adrian Marino, Ion Vlad, V.Felea, V. Ardeleanu, Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Ion Pop, Aurel Sasu, V. Taşcu, Mircea Popa, Mircea Muthu, Leon Baconski, Gavril Mate, V. Fanache, Maria Protase, Doina Curticăpeanu, Georgeta Antonescu, Marian Papahaghi, Ion Vartic, Titus Moraru, T. Tihan, Petru Poantă, C-tin Hârlav, Ion Marcoş, Sergiu P. Dan, Peter Motzan şi mi-e teamă că am uitat totuşi cîteva nume. Afirmaţi prin „Tribuna", „Steaua", „Echinox", prin cărţile scoase la „Dacia", ei susţin în bună parte şi apariţia unei publicaţii cum sînt „Cahiers roumains d'études littéraires" (a se vedea sumarul numerelor apărute pînă în

Scanned with OKEN Scanner

prezent !) și ar putea susține cu entuziasm o revistă proprie de critică și istorie literară, dacă...

12. *O mare nostalgie a istoricului literar Mircea Zaciu?*

12. După tipul savantului de omenie, generos și comprehensiv, cum era Vianu. După oameni de știință și cultură care nu cunoșteau meschinăria, nu lucrau cu „negri" și-și cultivau singuri mica lor grădină, la care ne întoarcem tocmai de aceea cu atîta desfătare și reconfortare, chiar cînd, singuri fiind, n-au putut duce la capăt visele lor: D. Popovici, Ion Breazu, omul, savantul și rectorul care a fost Constantin Daicoviciu.

13. *De ce credeți că spiritul ofensiv de a ne comporta în literatură, cum îl numea Tudor Vianu, nu ne mai caracterizează?*

13. Am devenit prea circumspecți, prea atenți la *persoană* și mai puțin la *operă*. Prea multe articole evazive, fără o axiologie clară, mult prea pudice în selectarea riguroasă a valorilor.

14. *Vă invidiez pentru că n-am bănuit niciodată la dumneavoastră „sfîrșitul unui sentiment de fericită izolare". Știu, era vorba în eseul la care mă refer, de acel Daudet retras în colțișorul morii sale, la cîteva leghe de Paris...*

14. Era poate și aceea o formă de nostalgie. Izolarea e însă o iluzie ori o boală. Criticul trebuie să trăiască în for și să iasă zilnic în arenă, dacă vrea să-și păstreze un tonus necesar meseriei lui. Nu cred în criticii de „seră", ale căror roade sînt fade și insipide ca toate fructele coapte la un soare artificial. Locul nostru e în presă, în publicistică.

Scanned with OKEN Scanner

15. *Criza literaturii comparate, se spune uneori, este generată de criza istoriei literare. Să fie oare chiar așa?*

15. Din cînd în cînd se vorbește despre cîte o „criză" a cîte unei discipline. E vorba, de fapt, și aici de o criză a energiei, nu a disciplinei. Lipsesc oamenii care s-o reprezinte, s-o stimuleze, s-o înnoiască. Noi nu avem comparatiști propriu-ziși, nu ne-am îngrijit să formăm o școală de comparatism românesc, s-au încercat doar cîteva improvizații. Dacă scrii despre Kafka, Mandiargue, Thomas Mann ori Li Tai Po, cu aceeași dezinvoltură, nu însemnează că ești implicit un comparatist. După moartea lui Tudor Vianu, s-a găsit repede un amator care scăldîndu-se în Dîmbovița și vorbind prost nemțește și franțuzește să se boteze șef al comparatiștilor naționali... Cum să nu fie deci criză într-un domeniu unde se cer ani de studii, informare, metodă și colaborare cu centre similare din alte părți, și la același nivel ?

16. *În loc de pledoarie pentru istoria literară, despre „ordinea și aventura" istoricului literar...*

16. Istoricul literar trebuie să fie solidar cu prezentul, dacă vrea să înțeleagă realmente mecanismul delicat al literaturii altor vremi, nu întotdeauna diferit de ceea ce se petrece sub ochii noștri. A descoperi acele *constante* ale evoluției noastre literare însemnează a pune ordine în trecut, a ne îmbiba cu un sentiment tonic al tradiției, un sentiment, altfel numit, al „organicului". În definitiv, cum spunea G. Călinescu, „tradiție nu înseamnă altceva decît înaintare organică după legi proprii și nu este îndoială că organicul există în literatura română". A-l detecta, a-l numi, a-l defini cît mai limpede, iată sarcina. Numai astfel vom avea dreptul să ne reclamăm „contemporani ai celor din viitor", cum ne avertiza Lucian Blaga.

martie 1975

Cu Const. Coroiu

— *Stimate Mircea Zaciu, aș dori să vă referiți la începutul convorbirii noastre la magiștrii dumneavoastră sau*

Scanned with OKEN Scanner

la acel magistru care a avut rolul hotărîtor în formarea dumneavoastră ca istoric și critic literar, ca profesor.

— Nu știu în ce măsură aș putea spune lucruri noi față de confesiunile mele anterioare în această problemă. La finele volumului meu *Bivuac* am adăugat un *Pro domo*, unde am explicat, cred, sentimentul ce mă leagă perpetuu de dascălii mei de la Universitate, D. Popovici și Ion Breazu. Recent, Al. Dobrescu, într-o frumoasă cronică la acea carte a căutat să detecteze acele elemente care mă apropie și totodată mă separă tranșant de exemplul „magiștrilor" mei, extinzînd sfera la o tradiție universitară, de „școală" istorico-literară transilvăneană. Sînt de acord cu el. În unele puncte ale scrisului meu pot fi citite în profunzime reacțiile pozitive la excitații oarecum periferice provocate de modelele cu care experiența mea intelectuală m-a pus în contact. În alte aspirații ale activității de critic și istoric literar am urmat un drum propriu, poate mai evident în ultima fază, în ultimele cărți, fenomen firesc pentru maturizarea unei personalități. A rămîne mereu tributar, metodologic, stilistic chiar, unei îndrumări, fie ea excelentă, e semnul unui minorat prelungit peste îngăduință, repede simțit ca o infirmitate sau măcar o absență de creativitate. În cazul meu, faptul că ambii profesori care au contribuit la începuturile formării mele didactico-științifice au dispărut prematur, lăsînd un sensibil gol în urma lor, m-a obligat să-mi caut puncte de sprijin noi. Îndemnurile lor n-au fost uitate, bineînțeles, lectura moștenirii lor n-a fost abandonată sau negată, însă nevoia de a-mi descoperi o cale proprie s-a impus și ea cu necesitate. Recunoscînd valorile solide ale procedărilor „școlii" clujene, întemeiată de Bogdan-Duică și ilustrată pînă în prezent de savantul profesor I. Pervain, m-am simțit temperamental și structural atras de alte soluții ale cercetării critice, ilustrate de Tudor Vianu și G. Călinescu. Atracția aceasta s-a exercitat însă „de la distanță", fiindcă nu am trăit în preajma celor doi și — cu excepția unor întîlniri covîrșitoare ca emoție și înrîurire sentimentală, cu Tudor Vianu — pe G. Călinescu nici nu l-am cunoscut. Trăirea în intimitatea operei însă a fost desigur hotărîtoare. Mobilitatea spirituală, marea deschidere spre o problematică diversă, intervenția directă în contem-

Scanned with OKEN Scanner

poraneitate m-au fascinat de-a dreptul. Profesorii mei nu erau propriu-zis *critici*; exercițiul publicistic era privit chiar cu o ușoară superioritate la Cluj, deși Ion Breazu fusese în tinerețe cronicar literar și un animator al vieții scriitoricești ardelene interbelice, la „Cosînzeana", „Gînd românesc", la „Transilvania", (pe care a și condus-o o vreme). Nu alta era acțiunea lui Bogdan-Duică odinioară, spirit bătăios și prezent în arena publicistică (nu discut aici justețea intervențiilor lui în contemporaneitate). D. Popovici, întemeind elegantele „Studii literare", orientează însă întreaga sa activitate în direcția teoretică, istorică și comparativă. Prestigiul și noutatea cercetărilor sale au imprimat repede un alt curs întregii catedre, la care s-a raliat și Ion Breazu pentru domeniul culturii transilvane. Dincolo de explicații fondate pe formarea sa științifică (la București și la Paris) trebuie să vedem aici și o posibilă reacție la erorile de optică ale predecesorului său (Duică) și îndemnul de a le evita. Atenția preponderentă acordată aspectului ontologic al operei, problemei surselor, motivelor, influențelor, ambianței socio-culturale traversată de curenți ideologici, oricît de importantă, nu s-a făcut fără neglijarea celuilalt aspect, estetic, de analiză formală, spre care D. Popovici s-a aplecat abia în ultimii ani din viață, cînd pregătea marea sa exegeză eminesciană, rămasă din păcate într-un stadiu prim, didactic. Oricum, orizontul secolului XX nu intra în vederile sale și atîta cît am stat în apropierea acestui mare profesor — căci era un pedagog superior, știind să transmită rigoarea, disciplina și metodologia la care aderase — n-am putut afla opiniile lui despre scriitori ca Blaga ori Arghezi, despre fenomene ca modernismul, avangardismul ori ce gîndea despre destinul nostru literar în acel moment de răscruce. Prin înfățișarea sa, fizică și vestimentară, întotdeauna extrem de îngrijită și ușor rigidă, ușor vetustă, citeam o premeditate a retrașării în trecut, singura realitate unde se simțea la largul său. Cu atît mai uimit am fost, descoperindu-i după moarte „taina": D. Popovici scria teatru, fără umbra unei dorințe de notorietate, și piesele sale sînt surprinzător de moderne, ca factură, ca dezbatere, ca tensiune a înfruntării ideilor, cu adresa lor actuală temerară, sub învelișul parabolei. Cu cît mă îndepărtez în timp, cu atît regretul meu crește că acest om

Scanned with OKEN Scanner

a trăit atît de puţin şi că nu l-am cunoscut şi nu l-am înţeles foarte bine, atunci. Dar fiindcă dumneata pui în întrebare şi problema formării ca *profesor*, trebuie să amintesc rolul imens pe care l-a jucat în viaţa mea, în concepţia ce mi-am format despre menirea şi profilul Universităţii rectorul absolut, cum îl numesc eu, savantul Constantin Daicoviciu. Am simţit întotdeauna nevoia să stau în preajma unei mari personalităţi, să-i surprind secretele, să-i învăţ frumuseţea. Daicoviciu a fost pentru mine un adevărat părinte sufletesc. Am trăit în calda prietenie ce mi-a arătat pînă în ultima sa zi. L-am văzut în erupţie, ca un vulcan grandios, în vigoarea şi splendoarea actelor şi gîndurilor sale de om al Şcolii, în momentele de creaţie, de expansiune spirituală, de bonomie şi jovialitate, dar şi în cele de îndoială, amărăciune, istovire, doborîre. Omeneşte vorbind, a fost experienţa decisivă şi obligatorie pe care trebuie s-o trăiască oricine se consideră un „discipol". Dacă se creează acea legătură ideală de la magistru la ucenic şi invers, ne urmăm unul pe altul pe drumul gloriei dar şi pe acela al suferinţei şi sfîrşitului. Fără orbirea ce vine uneori din admiraţia nedisociativă. Nu scăderile omului, inerente, mă interesau ci marile sale virtuţi, uriaşul său rezervor de experienţă, ştiinţă, bunătate, permanentul neastîmpăr — neistovit cu vîrsta — de a căuta adevărul şi a-l rosti cu demnitate, cu orice risc, în viaţă şi în ştiinţă. Aceasta e marea lecţie învăţată de la Daicoviciu, istoric şi arheolog, deci om al unor alte discipline decît cea îmbrăţişată de mine, dar mai presus de toate om al antichităţii greco-latine din a cărei lumină stoică şi sceptică m-a făcut să gust. Destinul său de savant, cel social, cel politic, al carierei universitare chiar (mai ales finalul acesteia, oarecum ciceronian) e pentru mine un memento dramatic şi elegiac pe care ştiu că-l voi purta cu mine pînă la capăt...

— *Sînteţi ardelean. Ce influenţă are asta sau, mai bine zis, cum se reflectă faptul în critica pe care o faceţi?*

— Ce înseamnă a fi *ardelean*? E un simplu act de naştere (teritorial) ori un act de adeziune? D. Popovici, considerat ca un model al criticii universitare „ardelene", era oltean de fapt. Prozatori foarte „ardeleni", ca V. Papilian

Scanned with OKEN Scanner

ori D. R. Popescu sînt și ei, prin ascendență, olteni. Maiorescu în schimb, adversar redutabil al spiritului „ardelenesc" era, se știe, de obîrșie ardeleană... Autorul celei mai cumplite caricaturi a „ardeleanului", I. L. Caragiale, se înduioșa însă lesne în climat transcarpatin și prima sa opțiune cînd s-a gîndit să se exileze, a fost Transilvania... Cel mai „ardelean" prozator român, Rebreanu, s-a format și a creat marea lui operă în afara granițelor provinciei natale, devenind un autentic bucureștean ! Și, firește, exemplele cele mai contradictorii pot fi enumerate. Vreau să spun că, la urma-urmelor, cei ce vorbesc despre *ardelenism* au în vedere un soi de portret-robot (cam în genul celor confecționate la poliție pentru a avea, pe baza unor sumare indicii, figura prezumtivă a făptașului căutat), portret în care intră ca elemente de bază Marius Chicoș Rostogan și Goga, Școala ardeleană, obsesia originilor, rigorismul eticist, cel didactic, supremația „culturalului" asupra „esteticului", un anume pragmatism, supremația valorilor „clasice", vocația pedagogică, utilitară și, bineînțeles, lipsa de umor... Ardeleanul e (trebuie să fie !) temeinic, greoi, rudimentar, naiv, viclean, iezuit, ranchiunos, morocănos, impulsiv, sentimental în sensul său (literar), bolovănos în expresie și mișcîndu-se cu dificultate în sfera abstracțiunilor. Transpunînd aceste date „morale" într-un posibil *portret-robot* al criticului de sorginte ardeleană, te las să-i faci singur anamneza. Dealtfel, unii confrați au și făcut-o, cu un prilej sau altul, avînd în vedere pe unul ori pe altul dintre criticii „ardeleni" de azi (și nu sînt puțini, dar nu-i mai înșir). Astfel procedînd, prin pasiunea metodologică, sistematică, vocația „monumentalului", a sintezei, comparatismului, sursologiei etc., etc. — pentru a relua cîteva din datele îmbinate de Al. Dobrescu în compunerea zisului portret — campionul criticii ardelenești este... Adrian Marino, clujean prin opțiune afectivă și rațională, dar ieșean get-beget... Zicîndu-mi-se că aș avea o înzestrare *galică*, mi se atrage atenția că am ieșit dintr-o tradiție și aș contraveni unui spirit, al provinciei mele de naștere. Știu, nu numai prin bănuita educație germană, ardelenii sînt ades priviți în critică drept un soi de „teutoni" (cu tot ce implică peiorativ vocabula aceasta). Nici nu am de gînd să contest adevărul unor trăsături, luate în parte și identificate, tot în parte, la cutare și cutare confrate. Un

Scanned with OKEN Scanner

portret colectiv-moral am încercat eu însumi, în *Ardelenii* din volumul *Ordinea și aventura*, și i se va recunoaște lipsa de complezență ori de parti-pris sentimental. Rădăcini istorice foarte adînci, împrejurări speciale, tot istorice, și politice, sociale, etice, toate bine cunoscute, ne-au modelat cam așa cum sîntem și azi. Recunosc în spiritul ardelenesc moștenirea unei tenacități, orgoliul libertății parcimonios cîștigate, un mai accentuat spirit de cetate (în ordinea claustrării chiar, dar și a civilității, demnității, severității), un simț constructiv — al ordinei deci, cu o specifică teamă de „aventură". Dar generațiile mai noi au realizat un efort mult mai mare decît se recunoaște, spre dizolvarea acelui clișeu, încă rezistent, al literatului „ardelean". Nu mă consider nici mai mult nici mai puțin „galic" sau „germanic" (culturaliceește vorbind) decît alți confrați ai mei, de la București ori de la Iași. *Ardelean*, rămîn doar în două sensuri: trăind *aici* prezentul și Istoria, fără a mă gîndi să devin un „tête de turc" la București; și apoi, însușindu-mi propoziția lui Blaga care spune undeva că „a fi ardelean înseamnă a duce un gînd pînă la capăt..."

— *Ce înseamnă* Zaciu? *Numele îmi pare destul de neobișnuit.*

— Mă trag dintr-un neam de țărani de la liziera zonei Codrului cu Maramureșul istoric. Pe străbunul meu îl chema 'Zahu'; ulterior, cînd s-a introdus în actele oficiale transcrierea germanizată sau maghiarizată a numelor, 'Zahu' s-a scris 'Zach' și s-a citit 'Zaci', adăugîndu-i-se un *u* final de către bunicul meu pentru a-l apropia de forma originară. Sigur că e un nume slav, dar sensul nu i l-am căutat, dacă o fi avînd, întrebarea dumitale mi-a trezit însă curiozitatea să consult un dicționar onomastic sau, în lipsă, vreun erudit slavist, dacă om mai avea vreunul. Mi s-a spus că originea mea ar fi însă macedoromână, sudică deci, unde 'Zahu' înseamnă 'Zaharia'. Esențialul e că eu mă simt un „nordic"; am venit aici „coborînd spre nord-vest", cum spune un tînăr și talentat prozator, Vasile Sălăjan, el însuși originar dintr-o zonă unde am copilărit și eu. Dacă ar fi să continui acum răspunsul anterior, ți-aș observa că există chiar între ardeleni sensibile deosebiri după ținutul (sudic, nor-

Scanned with OKEN Scanner

dic etc.) de unde provin. Sentimentul unui nord, ca aspirație, direcție, constanță rămîne una din puținele mele certitudini. Satul de baștină al neamului meu se numește Pomi, implicînd ideea unei *cultivări*, nu lipsită de anume dexteritate. După mamă, numele celuilalt neam al meu e *Mutu*, probabil dintr-o poreclă vizînd și obstinația și taciturnul. În actele cancelariilor numele s-a scris însă *Mut*, ceea ce înseamnă și 'curaj'. Mutenie și temeritate așadar, legate de acțiune, fă legătura între toate acestea și vei găsi cam ce însemnează numele ce-l port, venit dintr-un ascetic nord, care m-a ferit probabil de excese. Unește aceste puncte și, observ eu însumi cu surprindere că incitat de subtextul întrebării dumitale mă identific în deviza heraldică mateină : *Cave, age, tace.*

— *Volumul* Colaje *probează, mai mult decît alte cărți pe care le-ați scris, talentul dumneavoastră de scriitor. Rareori, vă mărturisesc, am avut o revelație ca aceea cînd am citit această carte, în sensul că, deși cunoșteam majoritatea textelor din „Tribuna", în volum ele dobîndeau o valoare cu totul deosebită. Este o carte de eseuri. Considerați că aveți vocația eseului ?*

— Nu știu dacă am sau nu am „vocație". Probabil că e mai bine să lămuresc cum am ajuns la această formulă sau la acest ton, dacă vrei, al discursului, prezent de la *Colaje* încoace în scrisul meu. Abandonînd unele ispite de creație, de prin 1957 m-am decis pentru studiul de istorie literară de tip oarecum „sociologic", urmîndu-mi descălii de universitate. De fapt accentul l-am căutat mereu în *adevărul documentului* și în *restituirea valorii* (contestate sau furate). De aceea, problema care m-a obsedat cel mai mult a fost — constant — cazul Arghezi și cazul Sadoveanu, tipuri-limită pentru dărîmarea și făurirea *mitului*. Prima mea carte, *Masca geniului* (însumînd activitatea dintre 1957—1966) se resimte de fluctuațiile de epocă, în care, printre hurducături căutam — în tangajul vremii — să-mi găsesc cîteva puncte de sprijin : valoarea, tradiția, realismul, Transilvania (ca realitate morală, culturală și literară), iată cîteva din ele, ilustrate în acea carte. Au venit apoi *Glosele* (1970) care sînt ale unei perioade de euforie aș zice,

Scanned with OKEN Scanner

o euforie a ştiinţei, cînd, observîndu-mă, mă simţeam matur şi capabil să descifrez noi sensuri, să explic, să retuşez etc. *Glosele* sînt în fond rodul activităţii mele de catedră, deşi fără un caracter propriu-zis didactic. Li s-a reproşat o anume pedanterie, un fel de rigiditate parcă. Nu ştiu. Am simţit însă, îndată ce le-am publicat că nu vor mai reveni niciodată în acea formă în activitatea mea, pentru că niciodată nu voi mai regăsi în viitor acel *climat* în care s-au scris (1966—1967), caracterizat de încrederea în capacitatea istoricului literar de a ajunge la nişte certitudini. Eram într-o fază, să-i zic *solară*, anii aceia, rememorîndu-i azi, îmi par foarte frumoşi, deşi foarte inconştienţi în acelaşi timp, fiindcă le lipsea o fibră dramatică. *Colajele* încheie (şi deschid) un alt ciclu de existenţă. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani şi ceva prin Europa. Am văzut cîteva ţări şi, mai ales, Germania. Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, mai „ştiinţific", ci, dimpotrivă, m-a lecuit de pedanterie. Experienţa acelor ani este, cred, marele cîştig al meu. Dar e vorba de o experienţă *umană*, nu *ştiinţifică*. Profesional, n-am căutat să mă modelez (sau să mă mulez) pe nici un calapod. Am plecat cu o concepţie — cîtă era — despre critică şi istorie literară, nu m-am întors nici structuralist, nici psihocritic nici alt soi de om sau muritor. Cîştigul a fost că, întors acasă, m-am simţit *scriitor*. Fără să-mi redobîndesc încrederea — pierdută poate pentru totdeauna — în ficţiune, am început să percep altfel literatura, să citesc cu alţi ochi opere crezute epuizate. În acelaşi timp, ceva s-a rupt în mine definitiv. De aceea, eu cred că paginile *Colajelor* sînt — cel puţin aşa le simt eu — îmbibate cu multă tristeţe. De pildă, citind de trei ori corectura textului, am rămas eu însumi uimit de cîte ori moartea, sub diverse ipostaze, e prezentă aici. Un alt motiv constant e al *călătoriei*, înţeleasă ca o *axis mundi*. Într-un fel, *călătoria* e o variantă sau un surogat de moarte, metafora ei inferioară. O nostalgie a umanului (omenescului) li se adaugă. E păcat că paginile despre Tudor Vianu (*Nesomn*, apărut în „Echinox") şi despre O. Goga n-au putut fi incluse ; ar fi fost un pandant al celor închinate lui Bălcescu, unde eu detectam „inumanitatea" acestui erou văzut mereu prin lacrimile deformate ale melodramei. Aceste coordonate (dar poate e prea mult

Scanned with OKEN Scanner

spus) dau, oricît de ciudat, unitatea unei cărţi care, prin titlul ei însuşi, *Colaje*, nu aspira spre nici una. Dar dacă stau să-mi explic unitatea ei interioară, a acestei cărţi pe care într-o zi aş vrea s-o refac, scoţînd şi adăugînd şi suprimînd titlurile, unitatea ei e în mine, cel din momentul cînd am scris-o: parte în străinătate, unde, neputîndu-mă integra unui climat spiritual trăiam momentele unei desăvîrşite singurătăţi, nostalgia ţării şi a oamenilor ce mi-au marcat existenţa, parte îndată ce m-am întors şi cînd — printr-un accident biografic — am trăit o criză foarte dureroasă, din care căutam să mă regăsesc prin refacerea unui itinerar lăuntric, literar. În acelaşi context, şi ca o răzbunare naivă şi blîndă, am refuzat acestor pagini orice aparenţă „ştiinţifică" sau pedantă, vrînd s-o apropii cît mai mult de ficţiune, de o ficţiune cu care căutam probabil să mă împac. Lucrul acesta l-am încercat paralel şi într-o altă carte, rămasă încă în manuscris, *Teritorii*. Şi astfel cred că mai tînărul meu coleg Mircea Martin are perfectă dreptate cînd spune că fiecare murim cîte puţin în puţinele noastre texte...

— *Sînteţi şi profesor, dacă nu mă înşel şeful Catedrei de literatură română de la Universitatea clujeană. Ce-mi puteţi spune despre nivelul predării literaturii române în învăţămîntul superior? Sînteţi de acord că se mai predau cursuri anoste, factologice, chiar găunoase, care nu folosesc la nimic? Cu ce pleacă viitorul profesor de limbă şi literatură română de la Universitate, pentru că la facultate nu se formează numai cercetători sau critici literari, ci, în primul rînd, profesori.*

— Te înşeli: nu sînt şeful Catedrei clujene. Am condus, e drept, cîţiva ani fosta Catedră de literatură contemporană şi teoria literaturii, care a fost un nucleu energic, activ şi reprezentativ al unui moment propice dezvoltării studiilor contemporane, în spirit modern, pe care Universitatea nu l-a ştiut aprecia. Din motive administrative, al căror rost nu s-a dezvăluit nici azi (şi eficienţa lui încă mai puţin!) catedrele s-au contopit şi a ieşit o mixtură eteroclită, cu oameni de toată mîna. Nivelul predării literaturii române reflectă această derivă. Nu s-a găsit principiul unificator,

Scanned with OKEN Scanner

coerent, de reală modernizare a predării. Literatura română a rămas o cenușăreasă, motivele le-am arătat într-un articol din „Steaua", unde pledam pentru o creștere a mîndriei de a avea o literatură proprie cu valori de talie europeană, care ne-ar dicta să formăm specialiști serioși în acest domeniu exclusiv, fără nici un complex de inferioritate. Româna dublată de alte limbi/literaturi (engleza și franceza în primul rînd) e concurată neloial de acestea și rezultatul e un absolvent hibrid, cu o pregătire aproximativă, mult prea sumară chiar cînd bunele intenții nu lipsesc. Ne-ar trebui un spațiu de predare dublu, pentru a putea adînci în măsura reală și necesară perioade și scriitori de anvergura lui Eminescu, Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Rebreanu, Camil Petrescu, fără a pomeni marele secol al XIX-lea și vastul teritoriu, încă insuficient defrișat *estetic* al vechii noastre literaturi. Graba și improvizația, comoditatea clișeelor și rezultatelor anterioare, preluate necritic, fără răgazul re-lecturii textelor, ne stînjenesc dureros. Sigur, mai sînt cursuri anoste, mediocre, găunoase — cum spui — atîta timp cît mai sînt universitari anoști, găunoși, mediocri. Fenomenul e fatal. Sarcina de a da țării buni profesori de limba și literatura română, în primul rînd, se izbește de multe obstacole, locul specialității (și al *specializării*) fiind extrem de îngust, sufocat de alte și alte materii, comprimat de presiunea snobă a altei limbi/literaturi. Aș prefera anual numai zece locuri la Română, dar pentru cei cu adevărat pasionați de cultura națională, din care să iasă profesorii, cercetătorii, criticii de care avem atîta nevoie.

— *Desfășurați o bogată activitate editorială, îngrijiți una dintre cele mai interesante colecții ale Editurii „Dacia", colecție pe care eu o consider o școală editorială (am și scris despre aceasta) pentru tinerii critici și istorici literari de la catedra dv. Mă înșel?*

— Colecția „Restituiri" a ajuns recent la al 30-lea titlu. Am editat aici cei mai diverși scriitori, din secolele XX și XIX, uitați sau ignorați de exegeza critică ori scrieri inedite, eludate și ele de cercetători. Heliade, Pavel Dan, Peter Neagoe, Minulescu, Agârbiceanu, Blaga, V. Papilian, Gib.

Scanned with OKEN Scanner

Mihăescu, Lovinescu, Arghezi, Voronca, Ibrăileanu, Iorga, Cipariu ş.a. ne-au oferit rînd pe rînd faţete necunoscute ori uitate. Am conceput totodată această serie şi drept o posibilitate de afirmare a tinerilor critici. Nu numai dintre colegii de catedră. Am colaboratori numeroşi dintre cercetătorii academici, profesorii de liceu, redactorii de reviste etc., unii foşti studenţi ai mei, dar criteriul n-a fost acesta, ci dorinţa de a descoperi, lansa, activiza, stimula. Există dorinţa unanimă de a da un ritm şi mai accelerat acestei colecţii cu o adresă extrem de largă. Unele „voci" opinează însă pentru restrîngerea ei la arie transilvană, lucru inacceptabil fiindcă noi am pornit la drum cu un *program* destul de limpede, vizînd toate epocile şi întreaga arie a literaturii române, care e una şi indivizibilă. Cineva ne-a deconsiliat (eufemistic vorbind) o dată să publicăm în „Restituiri" (fiindcă ele apar la... Cluj) *Scene din viaţa bucureşteană* a lui Pantazi Ghica, riscînd un gest de un umor trist enorm. Pasă-mi-te, ca „ardeleni", să ne ocupăm de scenele de pînă la Carpaţi... *Jurnalul* lui Iacob Negruzzi, oferit nouă de un bun studios ieşean, a fost deturnat spre... „Junimea" (editura, evident). Asemenea mici „acrocuri" sînt iritante, fiindcă atestă o înţelegere rudimentară a unui program de re-lectură a scriitorilor clasici ori moderni. Editată la Bucureşti, Iaşi sau Cluj, literatura noastră e una singură şi criteriile „zonale", pe „despărţăminte" (cum plastic ziceau bunicii noştri) nu pot fi privite decît ceea ce sînt în fapt: aberaţii.

— *Aş fi foarte curios să ştiu, stimate Mircea Zaciu, dacă aveţi, ca om de litere şi profesor, vocaţia căutării şi descoperirii talentelor literare (nu numai a celor privind cercetarea)?*

— Am această curiozitate şi această bucurie. Dar de la o vreme explozia tinerilor poeţi, a celor ce bat la porţile poeziei vreau să spun, e atît de derutantă, încît mi-am concentrat eforturile — şi prin natura meseriei şi preocupărilor — spre descoperirea de tineri critici. Să-i descopăr, nu

Scanned with OKEN Scanner

e lucru dificil. Greul începe cînd vrei să plasezi pe orbită editorială o tînără promisiune. Visez să descopăr mai ales un editor generos, dispus să deschidă o colecţie pe care aş numi-o *Alfa* pentru debuturi critice, cu mici studii/eseuri de critică şi istorie literară de 100—150 pagini. Între lucrările de diplomă, de cercuri studenţeşti, de doctorat etc. sînt numeroase realizări de certă valoare. Multe energii se pierd, fiindcă noi nu avem o revistă de critică şi istorie literară care să suporte publicarea unor texte de dimensiuni mai mari.

— *Ce autori cunoscuţi au trecut prin filtrul judecăţii dumneavoastră la începuturile lor? Pe debutul cărora v-aţi pus girul?*

— Nu sînt mulţi, dar sînt excelenţi şi mă mîndresc că i-am încurajat, pe măsura posibilităţilor mele foarte limitate, dar mai ales că i-am prezentat cel dintîi publicului cititor: Ion Pop, Augustin Buzura, Ioan Alexandru, Sorin Titel, Eugen Uricaru.

— *Ce părere aveţi despre dialog ca formă de expresie a spiritului?*

— Prin dialog, ne apropiem de adevăr; iată un truism valabil de la antici pînă în zilele noastre. Fie el consensual, concesiv ori mai ales polemic, dialogul îngustează suspiciunea, neîncrederea, violenţa care naşte din ignoranţă şi din intoleranţa opiniei adverse. Formă prin excelenţă umană, dialogul s-a născut din dorinţa apropierii, a comunicării, împărtăşirii, vizînd suprimarea singurătăţii şi fricii de altul. El impune, dacă nu fraternitatea, măcar respectul individualităţilor. Şi ce altceva e lucrarea istoricului literar dacă nu un lung şi tulburător dialog cu trecutul?

mai 1975

Scanned with OKEN Scanner

IV

Cu Dorin Tudoran

— Aseară, despicînd împreună cu prietenul meu Nae Prelipceanu perdeaua primei zăpezi a acestei ierni și urcînd pe strada Bisericii Ortodoxe, către al cărei număr 12 se îndreaptă în zilele din urmă sute de plicuri cu datele și fotografiile scriitorilor români ce vor figura în dicționarul pe care l-ați anunțat, mă tot întrebam cum să începem mai bine convorbirea pe care v-o solicitasem. Nu știu exact nici acum ce nostalgii mi-a trezit acest Cluj hibernal, dar aseară, eu — cel care trebuia să fiu un reporter scormonitor și cu un plan de bătaie bine pus la punct — nu prea-mi puteam închipui discuția pe care, poate, de-abia azi o vom urni. Ieri noapte, despărțindu-mă de dumneavoastră, vă mulțumeam — și în gînd — pentru că ați fost de acord să amînăm totul pe azi. Dar, curios, și în această dimineață ca și ieri seară, îmi tot vine în minte, ca într-o proză, dacă nu absolut proastă, cel puțin sentimentală, refrenul din Ballade des dames du temps jadis. *Și ca să scap de el, și pentru a începe, în sfîrșit, încă o nouă „Biografie a debuturilor", vă întreb : Stimate Mircea Zaciu, „Où sont les neiges d'antan ?" La urma-urmei, de ce-ar fi o întrebare mai neinspirată decît multe altele ?*

— Nici nu este. Cred că prima dintre „zăpezile" mele despre care vrei să afli cîte ceva, este copilăria.

—. *Exact.*

— M-am născut la Oradea, dar copilăria, bună parte din ea, mi-am petrecut-o într-o oraș mai mic, Satu-Mare. Verile le petreceam uneori la Baia-Mare, la Baia-Sprie, la Cavnic, pe Gutin, ori la Vii. Spiritul nordului m-a marcat. Era lumea aceea stranie, primitivă a Maramureșului și Orașului : crîncenă deseori, plină de zbucium, frumusețe și crime. Taică-meu, era avocat. Un frate al lui, de asemenea. Am aflat de mic amănunte despre procese, despre întîmplări spectaculoase dar și tragice. Bunicii mei, învățători, erau intim legați de lumea de la țară. Deși orășean, eram legat — prin ei, prin tot ce-mi evoca bunica

Scanned with OKEN Scanner

mea dinspre tată, o extraordinară povestitoare — de respirația satului, a cărui nostalgie o am și azi.

— *Ce mai completa această lume?*

— Atmosfera tulbure a oricărui oraș de graniță. Halmeul, atunci punctul de frontieră cu Cehoslovacia, era foarte aproape. Lumea era amestecată, contrabanda, politica, agitația diversă stăteau alături de balurile „Astrei", unde se dansa „romana" în costume naționale, de ceremonialul strict al vieții de familie, căci ai mei se țineau departe de politică și conservau, în formele tipice ale tradiției ardelenești, un sentiment insular. Și totuși, paradoxal, politicul a fost prima realitate ce se insinua în copilăria mea. Una dintre primele mele amintiri se leagă de asasinarea primului-ministru I. G. Duca, de o mișcare de stradă, de presiunea unor evenimente externe ce vizau integritatea noastră teritorială și, deci, ne amenințau direct, ca oameni ce trăiam pe frontieră. N-a fost o copilărie ferită de griji: războiul, nazismul, refugiații cehi în gara Satu-Mare, unde, elevi, fusesem aduși să împărțim ajutoare și asistam la scene dramatice, sînt numai cîteva realități neșterse.

— *Din toată această lume învăluită, după cîte îmi pot da seama, într-un abur de mister și latentă agresivitate, se desprinde pentru dumneavoastră o figură aparte, un destin?*

— Da. Învățătoarea mea. Se numea Smaranda Marcovici și era evreică. Îi murise unicul băiat într-un accident de automobil și de atunci ea se devotase cu o abnegație pe care rar am mai întîlnit-o, muncii ei de educator. Sistemul ei de predare era foarte modern, natura, munca manuală, gustul lecturii ocupau în vederile ei pedagogice locuri centrale. Datorită valului de antisemitism ce se înteța, a fost supusă la tot felul de șicane. Inspecții și para-inspecții se succedau. N-au avut ce-i face: era mult prea bine pregătită. Dar după 1940, rămînînd sub ocupația horthystă, a fost ridicată din spitalul unde abia suferise o gravă operație și zvîrlită într-un vagon, într-un tren de deportați. A murit pe drum și trupul ei a fost aruncat cine știe unde, într-un cîmp. De cînd am aflat sfîrșitul ei tragic, eram atunci elev la Arad, unde ne refugiasem, și pînă acum mă urmărește mereu acest destin al Smarandei Marcovici, imagine cvasi-ideală a Învățătorului.

Scanned with OKEN Scanner

— *V-aş ruga să-mi spuneţi cîteva cuvinte şi despre alţi profesori ai dumneavoastră.*

— Am urmat şcoala la licee de mare tradiţie. La Satu-Mare, la liceul „Mihai Eminescu", l-am avut profesor pe Vasile Scurtu, fost elev al lui Sextil Puşcariu şi excelent gramatician. La Arad, la „Moise Nicoară", un liceu de o mare severitate şi înaltă ţinută pedagogică, am avut o pleiadă de profesori străluciţi : matematicianul Ascaniu Crişan, care ne era şi director (îi spuneam „Diri") ; naturalistul Iacob, cu studii în Franţa, care a murit apoi la Cluj, profesor universitar ; latinistul Voştinariu, şi înaintea sa un alt latinist eminent, Athanasie Nichi, care era şi directorul Palatului culturii, un om de o rară distincţie ; istoricul Eduard Găvănescu ; profesorul de franceză Drăgulescu, mai tîrziu a ilustrat universitatea din Timişoara şi alţii, toţi de mare clasă. La română i-am avut pe excepţionalii dascăli Mihai Păun, Sabin Anca şi Leontin Ghergariu. Ultimul, ne-a dat o solidă formaţie teoretică. Mihai Păun, foarte tînăr pe atunci, dus apoi pe front, ne-a descoperit lumea lui Caragiale. El ne-a indicat ediţia Zarifopol-Cioculescu (se mai găsea în librării) şi cred că cel mai important lucru învăţat de la Mihai Păun a fost acela de a citi un mare clasic într-o ediţie critică, să ne descurcăm în stufosul aparat de note, referinţe, să re-construim Opera. La Oradea, în ultimele două clase la liceul „Emanoil Gojdu", l-am avut profesor pe bunul Zaharia Macovei (poet delicat, sub pseudonimul E. Ar. Zaharia) ; el ne-a introdus în tainele poeziei moderne, analizîndu-ne poeme de Arghezi, Blaga, Barbu, Pillat, trezind în noi cea mai fierbinte dragoste pentru marea lirică românească.

— *Ce citeaţi pe atunci cu mare plăcere ?*

— Pe Sadoveanu. O soră a mamei mi-a dăruit toată seria cărţilor lui apărute la „Cartea românească". De la părinţii mei, care încurajau constant cumularea bibliotecii mele, aveam primele volume din *Opere*, editate la Fundaţii. Într-o iarnă, fratele meu îmbolnăvindu-se de o boală epidemică, am fost izolat la bunici ; acolo l-am citit pe Sadoveanu în întregime, pe nerăsuflate. Era un univers ce-mi trezea toate simţurile. De atunci, pagina lui evocă în mine mirosul zăpezii, a merelor iernatice, a pîinii, a butucilor aruncaţi în sobă. Pasiunea lecturii o aveam toţi. Bunica mea

Scanned with OKEN Scanner

era mare cititoare de romane, de la Balzac şi Tolstoi la Galsworthy şi Martin du Gard. În rafturile unchiului meu i-am descoperit pe Rebreanu, Cezar Petrescu, Teodoreanu, C. Stere (*În preajma revoluţiei*). La un alt unchi, frate al mamei, colecţia revistei *Le Mois*. În casă veneau *Fundaţiile*, la chioşc cumpăram *Universul literar*. Citeam critică, urmăream cu mare plăcere cronicile lui Perpessicius, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu. Dar fascinant rămînea cu adevărat numai Călinescu. Tata mi-a cumpărat la apariţie *Istoria* mare, şi aşa l-am „descoperit". A fost primul meu contact. Pînă atunci nu citisem nimic din Călinescu. Aveam „cont deschis" la un mic librar din Arad, unde puteam scotoci în rafturi, găsind astfel ediţii dinainte de război din Hortensia Papadat-Bengescu, G. M. Zamfirescu, Anton Holban, E. Lovinescu (romanele din ciclul *Bizu*) dar şi scriitori mai apropiaţi de adolescenţa mea, firește : Delavrancea, Ionel Teodoreanu...

— *Ce nu citeaţi cu plăcere ? Ce nu citeaţi ?*

— Nu mi-au plăcut niciodată basmele. Nu mi-a plăcut niciodată Jules Verne. L-am citit cu dificultate. Nici azi nu gust cărţile de aventură, romanele poliţiste. Mi se par puerile.

— *Ce s-a întîmplat cu cititorul de literatură franceză care eraţi de pe atunci ?*

— De la „Bibliothèque Rose" la Hugo şi clasicii studiaţi la clasă, citisem cam pe sărite. Abia în facultate, sub direcţia profesorului Yves Auger (prieten al lui Sadoveanu şi traducător al *Hanului Ancuţei* şi al *Amintirilor din copilărie* de Creangă) am învăţat să iubesc „sistematic", în primul rînd valorile veacului al XVIII-lea, pe Diderot, Voltaire, Choderlos de Laclos, Jean-Jeaques Rousseau ş.a. Celălalt mare profesor al meu, Henri Jacquier, mi-a dezvăluit frumuseţea secolului „clasic", al XVII-lea, purtîndu-ne în lecţii erudite şi dezinvolte, de la Pascal la existenţialişti. Unii „moderni" îi citisem din ultimele clase de liceu, cînd l-am avut profesor pe Léon Hubert, director al Institutului francez orădean, în a cărui bibliotecă (paralel cu aceea a liceului Gojdu, foarte bună pe atunci) i-am citit pe Verlaine, Rimbaud, Samain, Giraudoux şi l-am descoperit pe André Breton, a cărui *Anthologie de l'humour noir* a fost deliciul adolescenţei mele.

Scanned with OKEN Scanner

— *Din perioada anterioară studenţiei vă mai leagă vreo prietenie cum sînt cele, atît de trainice, ale copilăriei, adolescenţei?*

— De cîte ori îmi amintesc de acei ani, îmi revin în minte scene din timpul petrecut împreună cu Titus Popovici. Eram vecini, la Oradea, pe o stradă romantică, numită a Castanilor, cu mari copaci-candelabre formînd un adevărat tunel vegetal. La Arad nu ne cunoscusem; el era mai mic ca mine cu doi ani. Ne-am împrietenit după întoarcerea la Oradea, în 1946, în timpul unei excursii şcolare la Beiuş. A fost cea mai frumoasă prietenie. În podul casei lui, unde-şi improvizase un „refugiu", pe pereţii spoiţi alb scrisese versuri din Rimbaud („Oisive jeunesse à tout aservie..."), Verlaine, Voronca, Robert Desnos, Breton. Citeam împreună pe Villon, pe Rabelais, *Contes drolatiques* de Balzac, dar mai ales pe Malraux, a cărui *Condiţie umană* a fost cartea noastră de căpătîi. Discutam filozofie, literatură, politică, făceam bineînţeles planuri de viitor, călătorii imaginare. Chiar aşa — „où sont les neiges d'antan?"

— *Titus Popovici scria pe atunci? Dar dumneavoastră?*

— Scriam amîndoi şi ne citeam reciproc tot ce scriam. Frecventam împreună cercul literar al elevilor, condus de bătrînul profesor Augustin Cosma (entuziastul animator al unei reviste şcolare *Ţara visurilor noastre*) şi de Zaharia Macovei, pe care noi îl iubeam ca mai „modern", fiindcă ne vorbea despre Arghezi, Blaga, André Gide, Claudel ş.a. Am scris atunci nenumărate începuturi de romane.

— *Cum v-aţi despărţit tocmai în pragul studenţiei? Titus Popovici venea la Bucureşti iar dumneavoastră mergeaţi la Cluj? Vă întreb, tocmai pentru că-mi spuseseţi de fascinaţia exercitată asupra dumneavoastră de personalitatea lui G. Călinescu, or el era profesor la Bucureşti...*

— O, m-am înscris şi eu la facultatea din Bucureşti, dar cursurile şi-au amînat începerea, se apropia 15 noiembrie fără ca universitatea să se fi deschis şi atunci mi-am scos actele şi m-am înscris la Cluj, la Franceză-Română şi Drept. După doi ani, renunţam la Drept. Nu aveam nici o pasiune pentru el şi cînd s-a introdus frecvenţa obligatorie, practic nu mai puteam urma două facultăţi, paralel. Am optat pentru Filologie. Dar Titus mă ţinea la curent — mai tîrziu — cu lecţiile lui Călinescu, frecventate astfel indirect,

Scanned with OKEN Scanner

prin scrisorile lui, cu multă nostalgie. Călinescu, spiritul călinescian inoculau în mine cel de atunci o febră frumoasă, de perpetuă frondă.

— *Cu gîndul la cursurile lui Călinescu, urmăreaţi cursurile lui D. Popovici şi Ion Breazu. Mai întîi aş vrea să-mi spuneţi cîteva cuvinte despre D. Popovici, personalitate atît de controversată în amintirile despre acei ani. Care era situaţia lui la Cluj?*

— Adevărul e că nu avea mulţi prieteni.

— *Vă puteţi explica de ce?*

— Popovici a concurat cu Ion Breazu pentru postul de profesor rămas vacant după dispariţia lui Bogdan-Duică. Clujenii, în frunte cu Puşcariu, îl voiau pe Breazu. Preşedintele comisiei era D. Caracostea. A reuşit D. Popovici. Pregătirea lui superioară a percutat zidul rezervelor. Cum era firesc, a urmat un soi de război tacit, învăluit în relaţii aparent cordiale. Încet, însă, personalitatea lui Popovici s-a impus. Clujenii au uitat „afrontul", mai ales după ce el a dedicat Transilvaniei profunde studii, în primul rînd în opera sa capitală *La littérature roumaine à l'époque des lumières* (1945).

— *Dumneavoastră, ca student, cum vi se părea omul Popovici?*

— Studenţii îl adorau. Exercita asupra noastră o adevărată fascinaţie. Paradoxal, acest sudic, intelectual de formaţie franceză, adoptase, poate dintr-un fel de mimetism, o alură austriacă, compunîndu-şi o ţinută aulică, ostentativ desuetă: haine foarte închise, guler tare, pantaloni reiaţi. Era rigid, ironic, distant. De fapt, numai părea aşa. Cunoscîndu-l, mai apoi, dintr-o oarecare apropiere, mi-am dat seama că adoptase mai degrabă o mască de autoapărare, necesară poate într-un mediu unde a fost privit la început ca un intrus. În cercul „muzeiştilor" (membrii Muzeului limbii române, condus de Puşcariu) care formau elita filologiei clujene, el n-a fost niciodată iubit.

— *Cineva îmi vorbea despre un „cult" D. Popovici printre studenţii clujeni...*

— Exista, cu adevărat, deşi examenele la el erau foarte grele. Cea mai mică lacună în pregătire, cea mai uşoară fisură de cultură, aducea respingerea. Dar cursurile erau audiate de un public extrem de numeros, veneau studenţi şi

Scanned with OKEN Scanner

de la alte facultăţi ori secţii, numai să-l asculte. Pregătirea fiecărei lecţii era impecabilă, erudiţia sclipitoare, oratoria de catedră a rămas neştearsă în amintirea oricui l-a ascultat fie şi o singură dată. Era egal cu sine, orice curs era exemplar. Chiar cînd, doborît de boală, făcea eforturi supraomeneşti pentru a se prezenta la catedră în aceeaşi „formă". Şi-a făcut datoria pînă în ultima zi, cu o rară dăruire. Era un om al şcolii şi un om al Cetăţii. Avînd profunde convingeri democratice, antifasciste, a fost unul dintre semnatarii vestitului memoriu al universitarilor de la Cluj-Sibiu, înaintat lui Antonescu, căruia îi cereau ieşirea necondiţionată din război. În studiile sale mai vechi, a urmărit cel dintîi pătrunderea ideilor socialismului utopic în cultura noastră. Cu atît mai straniu putea să pară un atac odios îndreptat împotriva lui de către un scrib corigent, care-i căuta nod în papură. Unele presiuni făcute asupra lui, prin 1948—50, l-au umilit şi l-au alarmat. Nu uita că tot atunci G. Călinescu a fost îndepărtat de o coaliţie similară de la catedră...

— *Cînd l-aţi cunoscut mai din „apropiere"?*

— În anul al IV-lea am fost oprit preparator la catedra lui. Făceam fişe pentru o enciclopedie (partea de scriitori ardeleni). Popovici era foarte meticulos, mă obliga să refac fiecare fişă pînă ajungeam la forma cea mai concisă, lapidară, dar şi mai cuprinzătoare în informaţie. La fel de meticulos se arăta şi faţă de un simplu proces-verbal al şedinţelor de catedră. Pînă să-l socotească bun de dactilografiat, mi-l restituia de două-trei ori. Astăzi aceste lucruri par puerile, ori exagerate. Pentru un tînăr constituiau însă o anume şcoală. M-a învăţat să fiu exigent şi disciplinat.

— *În facultate scriaţi? Mai scriaţi „începuturi de romane"?*

— Am scris parcă o proză.

— *În ce an aţi debutat în presă şi cum? Cu ce?*

— În 1944. Citeam ziarul *Ecoul*, mai ales pagina a doua, culturală şi literară. Am trimis acolo un „medalion" despre Duiliu Zamfirescu. A apărut, puţin ajustat probabil de M. R. Paraschivescu. Am mai trimis proză la *Revista literară*, scoasă tot de el, în 1947. Mi-a apărut însă abia în 1948 în *Flacăra*, în două numere, sub titlul *Epizod*. Apoi am debutat cu adevărat, tot cu proză, în *Almanahul literar*

Scanned with OKEN Scanner

din 1950, revistă nouă apărută la Cluj și condusă de același neobosit M. R. P.

— *Cum s-a întîmplat?*

— M. R. P. i-a trimis pe A. E. Baconski, Aurel Gurghianu și Ion Brad să mă caute. M-au scos de la un curs al profesorului Ștefan Pașca. Așa am ajuns să public la *Almanah*, în redacția căruia am și intrat nu peste mult. Ceea ce nu însemna că părăseam universitatea.

— *Despre acest Almanah cei de vîrsta mea știu prea puțin. Ceva ca o legendă, cam în felul cum s-au creat toate celelalte pe unde a trecut M. R. P. Îmi puteți spune cîteva lucruri despre Almanah? Cine erau redactorii?*

— *Almanahul literar* era mai mult decît o revistă; era o stare de entuziasm. Sigur, fermentul îl constituia marea pasiune a lui M. R. P. de a întreține focul sacru al creației, al dialogului, al spiritului în esență. Redactori erau A. E. Baconski, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Ion Brad, mai apoi Aurel Rău, C. Regman, I. Pervain. De fapt, revista trăia prin poezie.

— *Cum vă părea atunci M. R. P.?*

— Straniu, fascinant, contrariant uneori. Ținuta lui elegantă, foarte îngrijită, conversația sclipitoare, atenția pusă în lectura și corectura fiecărui material ascundeau de fapt o mare dezordine interioară. Putea să vorbească o noapte întreagă despre poezia modernă, despre Garcia Lorca, despre poeții Rezistenței, despre Malraux (marea lui dragoste) pentru ca a doua zi să scrie un poem despre un „sfînt mustăcios de-mprumut, uite-l nu e", cum ar spune Geo Dumitrescu.

— *Pentru că tot ați pomenit numele autorului poeziei atît de patetic intitulate Dar priviți-mă-n ochi, aș vrea să vă întreb care a fost atmosfera la Almanah după plecarea lui M. R. P. și sub conducerea lui Geo Dumitrescu?*

— Cam aceeași. Ceva însă lipsea. Lipsea M. R. P., adică atmosfera de destindere, o anume comuniune, o temperatură ce ține în viață o revistă. Geo era un admirabil prieten, un incurabil noctambul, cu o viață răvășită și superbă, pe care i-o invidiam în taină și pentru care îl iubeam. Dar peste zi se transforma: era încuiat, rigid, inaborabil, tiranic. Risc să spun că noaptea era Danton iar ziua, Robespiere. După

Scanned with OKEN Scanner

plecarea lui, revista a fost condusă de Baconski și s-a transformat în actuala revistă *Steaua*. Am plecat și eu, rămînînd la universitate iar, după înființarea *Tribunei*, sub Ioanichie Olteanu, am fost un an redactor și acolo.

— *Stimate Mircea Zaciu, aș vrea să vă mărturisesc că, cel puțin pentru mine, pentru a nu-i implica și pe alți scriitori de vîrsta mea, numele lui Ioanichie Olteanu este înconjurat de un abur de mister. Adică știu foarte puține lucruri despre traducător, aproape nimic despre poet, și cam tot atîtea despre conducătorul Tribunei, de care pomeneați. Eu nu l-am cunoscut pe Ioanichie Olteanu decît fulgurant, aș zice, în postură de director al editurii „Eminescu", unde căutam un post, pe care nu l-am putut obține, și în cea de redactor-șef al Vieții românești, în paginile căreia, nu de mult, mi-a publicat un text, pe care, datorită unora dintre pasajele sale, bănuiesc că mulți conducători de reviste, mai „bătăioși", mi l-ar fi refuzat cu tandrețe... Aș vrea deci să-mi spuneți cîteva cuvinte despre conducătorul de atunci al Tribunei.*

— Mă bucur că un scriitor mai tînăr se interesează de un altul din generația mea, de un om care stă într-o „umbră" autoimpusă. Ce să-ți spun ? Cînd l-am cunoscut, atunci, la *Tribuna*, Ioanichie Olteanu era un om extraordinar, un mare animator. Sub masca sa de veșnic placid, purta un entuziasm și o energie puțin obișnuite. N-avea casă și dormea pe un birou în redacție. Fiecare număr al revistei era conceput, citit și machetat de el cu meticulozitate. În ceea ce privește relațiile sale cu cei din redacție, aș dori oricărui redactor să aibă un asemenea „șef".

— *Am înțeles că în toată perioada cît ați lucrat la Almanah și la Tribuna continuați să fiți prezent și în rîndul cadrelor universitare.*

— Da, am împlinit recent 25 de ani de cînd sînt în slujba universității clujene : un an preparator, un an asistent, zece ani lector, zece ani conferențiar și din 1972, profesor. Mi se pare un stagiu normal. Cei de azi, mai tinerii mei colegi, pe care-i stimez foarte mult, par ceva mai grăbiți. După doctorat s-ar vrea dintr-odată profesori.

— *Interesant ! De fapt, altceva vroiam să vă întreb. Există o „teză", care se poate sprijini la o adică pe multe exemple, conform căreia odată rămași în viața universitară,*

Scanned with OKEN Scanner

tineri ce „promiteau" — în poezie, proză, critică — se despart, dacă nu brusc, cel puţin lent... dar sigur de creaţie, de viaţa literară. Devin, zice-se, mai comozi. Dumneavoastră, ca vechi universitar şi ca „tînăr prozator ce promitea", ce credeţi despre toate acestea?

— Zic, şi sînt convins, că e vorba de o prejudecată. În fond, totul depinde de rezistenţa sau de fragilitatea unui talent. Fie că se hotărăşte să devină „profesionist", fie că devine medic, inginer, gazetar ori universitar, talentul scriitorului e supus la acelaşi examen de rezistenţă în timp. Sigur, altul e contactul cu umanul, cu realitatea socială a unui medic, inginer, activist faţă de acela, mai limitat, al universitarului. Poate de aceea pluteşte în aer despre noi eticheta „sterilizării". Dar asta o poate afirma numai cel ce n-a trăit efectiv într-o universitate ori a „trăit" numai pe statele de funcţiuni. Fiindcă universitatea e şi ea parte integrantă a realităţii sociale contemporane, în micul ei univers se repercutează foarte viu toate datele fundamentale din marea frămîntare actuală, sub toate raporturile: uman, moral, social, filozofic etc. E drept, mulţi universitari s-au întors de la poezie ori proză, la critică. Dar asta nu e vina universităţii. Talentul lor înseamnă că a fost fragil şi, slavă Domnului, bine că n-au devenit „profesionişti" ai scrisului. Sînt însă şi exemple inverse cînd pentru unii universitari creaţia rămîne un fel de „violon d'Ingres". De altă parte, chiar aşa-zisa „critică universitară" a fost privită multă vreme cu neîncredere; sintagma avea chiar o uşoară nuanţă peiorativă. În ultimul timp însă atitudinea aceasta tinde să se revizuiască, mulţi universitari, îndeosebi tineri, au contribuit prin lucrări temeinice, moderne ca factură a cercetării, bine scrise, la o „reabilitare" a conceptului.

— *Mi-aţi putea rezuma în cîteva cuvinte statutul criticului universitar — căci poeţi şi prozatori universitari sînt totuşi mai puţini? O schiţă în care să intre şi avantajele şi inconvenientele?*

— Un avantaj este contactul permanent cu tineretul — cu viitorul adică. Un tonus foarte ridicat, o capacitate mai rapidă de adaptare la noua sensibilitate estetică, posibilitatea de a urmări „pe viu" însăşi evoluţia gustului literar al noului public. Apoi, relaţia universitar-student este

Scanned with OKEN Scanner

mai „curată" decît cea redactor-tînăr talent, fiindcă studentul nu apelează la dascăl cu intenţia expresă de a fi publicat. Atît apelul, cît şi „lectura" sînt deci dezinteresate. Apoi, universitarul e obligat, prin însuşi specificul meseriei sale, să frecventeze constant şi sistematic valorile „clasice", avînd o percepţie mai vie a fenomenului literar în perspectivă istorică. Şi invers, optica sa asupra trecutului se modifică continuu în funcţie de mutaţiile unei sensibilităţi contemporane. Există, desigur, şi inconveniente: unele ţin de poziţia mult prea redusă, sub importanţa, implicit *educativă*, a literaturii române în planurile de învăţămînt. Altele ţin de mediu; o universitate stimulează şi-şi preţuieşte mai mult valorile, energiile, alta le izolează, se teme de ele ori le ignorează, apreciind doar atitudinile medievale, de la vasal la Sublima Poartă.

— *Care ar fi diferenţa între o „cronică literară" şi o oră de curs?*

— La un curs poţi nu numai să spui mai multe lucruri, dar poţi stabili şi ierarhizări mai aproape de adevăr decît ţi-o permit condiţiile susţinerii unei cronici literare. Nu eşti aservit unei reviste, unei grupări, ierarhiilor tranzitorii ale vieţii literare.

— *N-ar fi mai bine pentru toată lumea ca un critic universitar să poată propune în „cronica literară" aceeaşi scară de valori pe care o susţine în faţa unui amfiteatru? Eu îmi amintesc de critici universitari care una ne spuneau nouă la curs — unde aveau şi umor, şi remarci savuroase — alta semnau în gazetele literare. Poate că de la ei am aflat noi, cei de vîrsta mea, şi lucrurile cele mai interesante, dar am deprins şi micile „trucuri" ale vieţii de publicist. E drept însă că unii dintre noi erau precoci, şi încă din băncile facultăţii puteau etala nu numai talent, ci şi o paletă a ipocriziei publicistice aproape... universitară. Şi unii şi alţii — universitari şi foştii lor studenţi — convieţuiesc azi într-o armonie desăvîrşită.*

— Îţi propun să trecem peste acest punct. Am putea scrie o carte, şi nu dintre cele mai vesele, te asigur.

— *Dumneavoastră, stimate Mircea Zaciu, nu aveţi azi nostalgia prozei? De ce aţi abandonat-o?*

— Am, sigur că am nostalgia prozei. N-am abandonat-o însă din pricina conjuncturii „universitare". Probabil că e

Scanned with OKEN Scanner

la mijloc ceva mult mai intim, poate pierderea încrederii în ficţiune. Dacă voi mai scrie cîndva proză, ea va fi una confesivă ori documentară, fiindcă documentul poate spune deseori mai mult decît orice ficţiune. Poate că am abandonat cursa şi fiindcă în perioada formării mele proza noastră se îndepărta de la rosturile ei. Dar asta nu e o raţiune suficientă, îmi dau seama, aşa că de vină a fost în ultimă instanţă numai friabilitatea talentului meu. Un talent autentic rezistă la toate intemperiile. Se impune, străbate adversităţile. Descurajarea nu-i poate fi proprie. Or, eu m-am descurajat. Scrisesem o lungă proză satirică, era prin 1954, un critic de autoritate venise la Cluj să analizeze activitatea revistei, a luat masa cu mine, m-a lăudat cu o insistenţă suspectă, mi-a făcut confesiuni scandaloase despre viaţa literară, apoi a publicat într-un mare cotidian un articol unde mă descalifica, îmi făcea proces de intenţie, mă acuza inchizitorial. Oricît de amară, această experienţă nu e de natură să rupă un avînt, dacă omul e cu adevărat talentat, vei zice. Şi sînt de acord. Am pomenit acest episod din altă pricină: pentru conduita morală a criticului. Şi pentru marea lui răspundere. Cine ne dă nouă dreptul să descurajăm un tînăr? Există un cinism ce descalifică definitiv un om. Criticul în chestie se leagă de ceea ce spuneai adineaori.

— *L-aţi cunoscut pe Lucian Blaga?*

— Da, datorită lui Ion Breazu. Profesorul meu a trăit continuu sub fascinaţia personalităţii poetului, în care vedea un summum al spiritualităţii transilvane. A şi scris despre Blaga cu mari elogii, încă din timpul cînd opera nu era receptată pe măsura valorii ei reale. Breazu l-a invitat pe Blaga la catedră, să facă o lectură din *Faust*, pe care tocmai îl traducea. Aşa l-am cunoscut. Dar atunci era un moment solemn, am asistat de fapt la un ceremonial. Altă dată, la o retrospectivă Pallady, ne aflam acolo toţi trei şi am putut să-l urmăresc pe Poet într-o discuţie alertă, fără nimic convenţional.

— *Cum vi s-a părut Blaga?*

— Suferinţa lui, reală, era ascunsă cu grijă. A purtat-o cu o mare demnitate. În acelaşi timp, mi-a lăsat impresia că trăia retras într-un mit goethean care pe mine, tînărul de atunci, m-a dezarmat.

Scanned with OKEN Scanner

— *Cum anume ?*

— Clujul a fost pentru Blaga, în ultimii ani, Weimarul *său*. Conștiința valorii ultragiate îi cerea și nevoia unei compensații. Ca orice „principe", își avea mica lui „curte", formată din puțini admiratori reali și dezinteresați, din mulți adulatori de ocazie, snobi ori grafomani care-i cerșeau o benedicțiune. Asemenea lui Macedonski, cu al cărui destin, oricît ar părea de ciudat, se aseamănă, flacăra atrăgea mușița anonimă. Postum, ea s-a erijat în mandatara unei „moșteniri" orale, fabrică amintiri, confabulează „memorii", implicîndu-l pe Blaga. În viață fiind, poetul era de două ori inaccesibil datorită și acestui baraj. Refuzați de talent, acești adulatori mărunți credeau că-și identifică soarta cu a Marelui Pan. Ei l-au îndepărtat de la adevărata viață literară a acelor ani, care-l aștepta, îl dorea, îl solicita. Cu minime excepții însă, adevărații scriitori n-au putut pătrunde în intimitatea poetului, și e păcat. Marea sa operă scrisă în acei ani răscumpără acest aspect biografic la urma-urmelor nu mai important decît anecdota pietrelor false distribuite cu generoasă inconștiență de celălalt mare poet, Macedonski.

— *Aș vrea să trecem acum la debutul dumneavoastră editorial.*

— Bine. E vorba de *Masca geniului*, 1967. Acest titlu emblematic mi-a fost sugerat de lucrarea lui Ion Vlasiu, în care sculptorul realiza un portret cuprinzînd trăsături ce amintesc și de Eminescu, și de Luchian, și de Pârvan ; era o „mască" a spiritualității românești. Cam așa se vroia și cartea mea. Ea urmărea adică ideea unei spiritualități, a unui ethos unde se înscriu trăsături caracteristice unui Eminescu, unui Sadoveanu ori Călinescu.

— *Cum a fost primită cartea ?*

— Destul de bine. Adică, reacția criticii a fost normală. Eu însumi o consider drept o fază depășită a scrisului meu. Unele carențe țin de un spirit prea didactic.

— *Ce a urmat ?*

— *Glose*. Despre ea, cu acuitate, subliniind și carențele și meritele, a scris N. Manolescu. Apoi, *Colajele*, primite mult mai cald. Era nu numai o modificare în primirea din partea criticii, dar și o modificare de primire... interioară, dacă-i pot spune așa.

Scanned with OKEN Scanner

— *Ce credeţi că a dus la succesul Colajelor?*

— A fost cartea pe care am scris-o în bună parte departe de ţară, şi distanţîndu-mă implicit de literatura română. Realitatea valorilor noastre naţionale mi-a apărut mai clară.

— *Care sînt sentimentele — să le zic profesionale — pe care le încearcă un critic român aflat pentru un timp mai îndelungat într-o altă ţară, precum Germania să zicem?*

— Sînt două stări, la fel de copleşitoare: una decurge din conştiinţa rupturii şi a mesajului ce porţi. Literatura noastră toată e cu tine, în tine, eşti ambasadorul ei, vorbeşti în numele ei. Sentiment de răspundere şi foarte tonic în acelaşi timp. Dizolvînd orice inhibiţie, simţi deodată că reprezinţi o colectivitate, a celor mai frumoase valori date de neamul nostru lumii. Al doilea sentiment semnifică tot o depăşire, a unei optici de data aceasta de la parte la tot. Ai deodată viziunea de ansamblu a unei entităţi, care e literatura română de la origini pînă în prezent, de la distanţă perspectiva se limpezeşte, devine mai tonică şi ea. Îţi dai seama că avem o mare literatură, că nu trebuie să avem nici un fel de complexe, provinciale ori de alt soi, că ne putem măsura cu simţ realist, fără nici o exagerare într-o direcţie sau în alta, cu alte culturi, fie ele mai vechi ori mai norocoase. Riscînd o comparaţie, aş spune că priveşti literatura română precum cosmonauţii au văzut Pămîntul de pe lună. De la distanţă, ea e aceeaşi şi totuşi alta, devine o *realitate* organică, autonomă, de o frumuseţe aparte.

— *Şi totuşi, stimate Mircea Zaciu, eu îmi amintesc că dumneavoastră nu aţi debutat în 1967 cu Masca geniului, ci în 1955 cu o monografie Ion Agârbiceanu, din care aţi mai scos două ediţii revăzute, în 1964 şi în 1972.*

— Exact! Fără să vreau, uitasem.

— *Ce a însemnat Agârbiceanu pentru dumneavoastră?*

— O opţiune sentimentală. M-a apropiat de el întîi ideea injustiţiei faţă de om şi faţă de operă. Recitindu-i cărţile, în preajma aniversării celor şaptezeci de ani cîţi împlinea în 1952, mi-am dat seama cîte valori nerelevate se ascundeau acolo şi cît de nedreaptă fusese şi critica mai veche faţă de prozator.

— *După cît ştiu, l-aţi cunoscut.*

— Cît timp am scris monografia, am fost în contact permanent. Era un om de o mare sfinţenie. A avut o viaţă extrem de austeră şi a dat dovadă adeseori de înţelepciune. Aparent izolat, el era totuşi la curent cu viaţa literară din ţara noastră, pînă la cele mai recente apariţii. Îi plăcea poezia lui Labiş, după lectura *Străinului* i-a scris lui Titus Popovici o memorabilă scrisoare, despre unii prozatori tineri, evocatori ai lumii rurale, îmi spunea că au prins aspecte care lui i-au scăpat cu desăvîrşire, era deschis spre înnoire, venea spre tot — cum spunea un alt mare prozator — cu bună credinţă.

— *Ce vă impresiona mai mult la el?*

— Bunul lui simţ ţărănesc, cu ajutorul căruia ajungea la concluzii neîntrevăzute de alţii, cu o mai vastă pregătire filozofică. Între Agârbiceanu şi Blaga era, din acest punct de vedere, o mare deosebire. Agârbiceanu a înţeles mai degrabă ce însemna revoluţia, despre care îmi spunea că va răscoli din adînc straturile populare, va primeni chipul ţării. El s-a apropiat imediat de revistele clujene, *Steaua* şi *Tribuna*, a avut contacte normale cu numeroşi scriitori, de la cei mai vîrstnici la tineri, a fost înconjurat şi pentru asta de o unanimă dragoste. Totuşi, mi-aduc aminte că a fost şocat citindu-şi numele, în 1957, la primul său număr de apariţie, în colegiul de redacţie al *Tribunei*. I-a şi scris lui Ioanichie o scrisoare unde se mira de bizara uzanţă de a nu fi fost întrebat de e ori nu de acord. Dar a promis că va scrie, a venit, a scris.

— *Erau şi lucruri pe care nu le înţelegea?*

— Da. Agârbiceanu nu putea concepe că un adevăr istoric să nu poată fi rostit.

— *Daţi-mi un exemplu.*

— În 1957 a scris un foileton în care deplîngea masacrarea ţăranilor răsculaţi cu o jumătate de veac în urmă. Era aşa de emoţionat în timp ce ne citea în redacţie textul, încît lăcrima. Din acel text cineva a scos un paragraf unde autorul spunea că după tragicele evenimente şi sub presiunea lor, în 1920 s-a făcut o împroprietărire a ţăranilor. Aşa cum s-a făcut. Fusese în acel parlament şi votase cu emoţie acea lege. Era o realitate istorică, oricît grava problemă ţărănească nu se soluţiona încă. Această mistică a ştergerii unor fapte din istorie n-o putea înţelege.

Scanned with OKEN Scanner

— *Ați văzut filmul făcut de Pița și Veroiu după Agârbiceanu?*

— Da, și am scris atunci despre cei doi foarte talentați regizori că au făcut pentru Agârbiceanu mai mult decît toată critica literară la un loc, fiindcă au demonstrat nu numai frumusețea dar și *modernitatea* realismului său.

— *Ca fost coleg de grupă al lui Ioan Alexandru — la București — am avut multă vreme în minte imaginea decanului Mircea Zaciu care-l exmatriculase pe poet. A mai trecut ceva timp, am aflat mai exact cum s-au întîmplat lucrurile, dar și pe urmă am rămas cu o imagine despre un Mircea Zaciu profesor și decan distant și rece. În urmă cu mai bine de un an, mi-ați întins o mînă, neașteptată pentru mine, și într-o încăpere a Uniunii Scriitorilor m-ați felicitat pentru premiul pe care-l obținusem.*

— Și pentru care am votat din toată inima!

— *...mi-am spus că e un gest protocolar și nimic mai mult. Venit la Cluj, am simțit însă cît de mult vă iubesc foștii dumneavoastră studenți, i-am auzit vorbindu-vă la telefon sau „pe viu" și mi-am dat seama că vă sînt prieteni. Uimirea mea nu a fost mică.*

— Vezi dumneata, Dorin Tudoran, propriu-zis eu n-am avut un mare îndrumător. Ți-am spus că multă vreme aș fi dorit să fiu în preajma lui Călinescu. Mult mai tîrziu, cînd am aflat despre viața institutului său, despre un sens ludic, să-i zic eufemistic, al raporturilor și spectacolelor costumate etc., n-am mai regretat. Unele mari spirite cîștigă dacă sînt privite de la o anume distanță. Pe Tudor Vianu l-am admirat, i-am fost oaspete, dar îndrumător nu mi-a fost. Doar Ion Breazu (pînă la moartea sa prematură) și Constantin Daicoviciu, rectorul meu absolut, dar mult mai tîrziu, mi-au fost și îndrumători. De la ei am învățat să mă apropii de oameni, lucru esențial, dificil și sublim. Întors din Germania, am găsit *Echinox*-ul, condus de fostul meu asistent și actualul prieten Ion Pop. M-am apropiat de ei, ne întîlneam, discutam. De la Daicoviciu am învățat că profesorul nu trebuie să adopte atitudini de tutore, de mentor, ci să propună un climat de comuniune spirituală. Pot să-ți spun că și azi, după o seară de discuții cu tinerii mei prieteni, dimineața mă simt reconfortat. Așadar, ei mă ajută să nu îmbătrînesc!

Scanned with OKEN Scanner

— Știu că ați sprijinit debutul cîtorva tineri scriitori, și cînd spun asta mă gîndesc la Ion Pop, la Augustin Buzura, la Sorin Titel, la elevul Ioan Alexandru, la Eugen Uricaru. În încheiere, v-aș ruga să-mi spuneți cîteva din numele studenților dumneavoastră de azi despre care „se va mai vorbi".

— Îmi amintesc — pentru riscurile implicate — de o întrebare similară pusă acum cincizeci de ani lui Mihail Dragomirescu referitor la viitorul studenților săi. Criticul enumera cu simpatie un lot de persoane, azi total necunoscute, nimerind într-un singur caz — dar acela era Pompiliu Constantinescu! Merită deci să riști, dacă între studenții tăi se ascunde fie și numai un singur nou Pompiliu Constantinescu... Așadar, iată pe cine „mizez": Gh. Perian, Augustin Pop, Virgil Podoabă, Ștefan Borbely, Ioan Moldovan, Ioan Cristofor. Viața mare și furtunoasă ce-i așteaptă le va împlini începuturile, îi va ajuta să se afirme, îi va modela *more atque ritu ursino*, cum ar fi zis strămoșii noștri... pelasgii.

ianuarie 1976

V

Cu Mihai Sin

— Vă fac o mărturisire: Clujul nu e prea bine reprezentat în amintirile mele, deși așa ar fi firesc, fiind orașul studenției mele. Cînd mă gîndesc la Cluj, mă gîndesc mai ales la niște oameni pe care-i cunosc, despre care știu, de mulți ani, că trăiesc și lucrează în acest oraș, înfăptuind lucruri importante. Pot să vă spun că vă numărați printre ei.

Scanned with OKEN Scanner

— Îţi mulţumesc, Mihai Sin, deşi — fiind vorba de un interviu — debutul dumitale nu e o întrebare, ci un compliment. Sau, mai bine zis, căci n-aş vrea să te supăr, o declaraţie. Dacă nu ne-am cunoaşte de atîţia ani, dacă ai fi, cu alte cuvinte, un „intervieweur" (observi că nu avem încă termenul autohtonizat pentru această specie, totuşi, destul de răspîndită azi la noi ?) care-mi intră intempestiv în casă, aş putea bănui că e vorba de o simplă *captatio benevolentiae*. Dar cum lucrurile nu stau aşa, nimic nu mă face să-ţi suspectez sentimentele prieteneşti cu care priveşti îndărăt la Clujul studenţiei şi la unii dintre foştii dascăli, printre care mă bucur că pot să mă enumăr. Trebuie să-ţi spun că deşi trăiesc — printr-o simplă întîmplare — aici, la Cluj, nici pentru mine oraşul acesta nu semnifică o „reprezentare" abstractă, simbolică, zi-i cum vrei, ci tot suma unor oameni, poate alţii decît pentru dumneata, fiindcă eu am mai prins arierganda personalităţilor ce l-au ilustrat (şi-l vor ilustra) în memoria culturii româneşti, şi mă gîndesc, bineînţeles, la Lucian Blaga, la Agârbiceanu, la Emil Racoviţă, la V. Papilian, la Iuliu Haţieganu, la D. Popovici, Ion Breazu, Octavian Fodor, Al. Borza, Yves Auger, Jancsó Elemér, Henri Jacquier, Emil Petrovici, Ştefan Paşca, Raluca Ripan, Siiviu Dragomir, Ioan Moga, Teodor Naum, N. Lascu, Aurelian Ionaşcu, Emil Isac, Miron Radu Paraschivescu, Kós Károly, David Prodan, Emil Pop, Eugen Pora, Virgil Vătăşianu, A. E. Baconsky şi — am păstrat pentru încheiere pe cel ce mi-a fost un adevărat părinte sufletesc : Constantin Daicoviciu, incomparabilul om şi savant. Precum vezi, Clujul „meu", format din umbre şi din cîţiva supravieţuitori ai acelei generaţii de aur, pe care-i doresc cît mai longevivi, e expresia unui laborator benefic al unei culturi majore, cu un aport multiplu, divers, strălucitor în ştiinţa, cultura şi arta contemporană. În artă, da, căci era să-i uit pe Romul Ladea, pe Aurel Ciupe, pe Szervatius, pe Sigismund Toduţă, cît şi pe marii cîntăreţi şi actori care au delectat anii mei tineri pe scena Operei şi a Teatrului Naţional de aici. Dar caracteristica acestui oraş, dacă vrei să-i căutăm totuşi una, inconfundabilă, este tinereţea lui perpetuă, asigurată de Universitate în primul rînd, care face posibilă reînnoirea, repetarea miraculoasă a anotimpurilor culturale. Din ea s-au desprins în ultimele decenii cei ce ilus-

Scanned with OKEN Scanner

trează în prezent Orașul, cel puțin prin conștiința — foarte vie la unii — a nevoii de continuitate, de tradiție, de înnoire și deschidere spre lume, fără prejudecăți, fără primejdia anchilozei ori a hiatusurilor, căci bătaia de inimă a Clujului e încă ritmică, fără extrasistole — chiar dacă (sau tocmai pentru că) unii — și nu puțini — dintre cei ce fac azi cultură adevărată în diverse puncte de țară au pornit tot de aici. Să ți-i amintesc, fără pretenția de a nu fi uitat vreunul ? Iată, rezumîndu-mă la viața literară, pe Radu Enescu, Ion Brad, Al. Andriţoiu, Ana Blandiana, Romulus Rusan, Ioan Alexandru, Romul Munteanu, Aurel Martin, I. Negoiţescu, N. Balotă, Mircea Tomuș, Francisc Păcurariu, C. Regman, Gh. Pituț, D. Micu, Ioanichie Olteanu, Emil Giurgiuca sau Mihai Beniuc (plecați și ei din Clujul de odinioară !) pînă la foarte tinerii Dinu Flămînd, I. Cristoiu și alții și alții (i-am înșirat în dezordinea memoriei, firește), cu toții produsul „școlii clujene", nu-i așa ? Chiar voi, cei de la *Vatra*, sînteți de fapt clujeni de obîrșie sufletească. Este acesta semnul unei mari vitalități.

— *Care au fost „evenimentele" existenței dvs. din ultimii ani ? Ce-ați mai înfăptuit, oferindu-vă acel rar sentiment de mulțumire profundă ?*

— N-aș îndrăzni să confirm sintagma aceasta, „mulțumire profundă", de teamă să nu mint și să nu mă autoiluzionez. În fapt, tot ce am scris în ultimi 7—8 ani, de la *Glose* la *Teritorii*, trecînd prin *Colaje*, refacerea monografiei *Agârbiceanu*, *Ordinea și aventura*, *Bivuac*, *Lecturi și zile*, constituie pentru mine numai etapele pentru pregătirea unei sinteze, cu care am rămas încă dator. Dar etape necesare, experiențe de care nu mi-e rușine, fiindcă nu poți atinge fără un îndelung antrenament performanțele dorite. Și apoi, ele mă reprezintă (aceste cărți, cu inerentele lor inegalități) în substanța mea intimă, în discontinuitățile și umorile de moment, într-o fizionomie care e *a mea*, considerînd că nici în critică, nici în istoria literară nu poți trișa, nu te poți ignora, dezvăluindu-te dimpotrivă pînă la confesiune. De aceea, anumite tangaje ale acestor ani rămîn întrețesute în fibra acelor pagini, și e bine așa. Cînd am dorit să explicitez încă mai limpede un portret interior, am scris *Teritorii*, cartea care mă reprezintă — socot eu — cel mai bine, așa cum sînt. Critica a primit favorabil cărțile

Scanned with OKEN Scanner

mele, unele rezerve formulate ici-colo nu m-au speriat, nu m-au nemulţumit, considerîndu-le firești, fiindcă un scriitor trebuie să devină bănuitor numai atunci cînd comentariile critice intonează unison doar elogii. Dar dacă m-aș declara „mulţumit" de tot ceea ce am înfăptuit în ultimii ani, ar fi un semn de ipocrizie. Pot, cel mult, să mă identific cu un pasaj din *Monsieur Teste* al lui Valéry, lămuritor în privinţa incitaţiilor, mobilurilor, reacţiilor la unele ocurenţe nu tocmai plăcute, din care — paradoxal — scrisul meu a profitat. Îţi amintesc aceste rînduri dintr-un „log-book" al celebrului personaj: *„Je remercie cette injustice, cet affront qui m-a réveillé et dont la vive sensation m'a jeté loin de sa cause ridicule, me donnant aussi la force et le goût de ma pensée tellement qu'enfin mes travaux ont eu le bénéfice de ma colère; la recherche de mes lois a profité de l'incident"*.

— *Vă fac o altă mărturisire: cînd eram student, dvs. fiindu-mi profesor, am avut de cîteva ori intenţia de a vă vorbi. M-a oprit, de fiecare dată, felul dvs. sobru, distant de a fi. A trebuit să treacă mulţi ani ca să-mi dau seama că aveţi o structură delicată, apărîndu-vă de o posibilă agresivitate sau grosolănie a unora. Cum se întîmplă de obicei, v-am înţeles mai bine citindu-vă, deși și cursurile dvs. îmi plăceau mult. Și totuși, abia după cîţiva ani v-aţi ocupat mai asiduu de studenţii cu aptitudini deosebite, mai ales de cei preocupaţi de critica literară. Generaţiile mai vechi pot încerca, bănuiesc, un tîrziu regret.*

— Îmi pui o problemă dificilă și delicată. În principiu, un dascăl trebuie să se comporte egal cu sine și egal cu toate promoţiile ce i se încredinţează. Iată însă că realitatea contrazice, ca de atîtea ori dealtfel, preceptele pedagogice. Și asta fiindcă, din păcate, zic din păcate pentru anumite concepţii birocratice ministeriale, nu s-au inventat încă roboţii universitari mult-doriţi care să poată fi programaţi ca atare. A sta la catedră, cînd eşti un simplu muritor și nu o mașină electronică, e o foarte nobilă dar și extrem de spinoasă situaţie. E un examen pe care-l dai săptămînal, an de an, și nu ai voie să-i suprimi emoţiile, nici tracul profesional, nici temperatura pasiunii puse în ceea ce rostești, nu ai voie adică să cedezi rutinei, să devii o simplă mașinărie de tocat date și informaţii. În plus, s-ar pretinde ca omul de la cate-

Scanned with OKEN Scanner

dră să aibă continuu sentimentul unei oficieri, lucru afirmat despre unii mari înaintași : despre Sextil Pușcariu se spune că-și repeta (chiar după mulți ani de profesură) lecția, ca un actor de clasă, că în ziua cînd avea curs nu putea fi deranjat, nu rezolva chestiuni de Institut etc., etc. Ce să mai zicem despre G. Călinescu, ale cărui lecții erau un regal de înscenare, de la mimică, gestică, intonație pînă la arhitectura însăși a discursului ? Într-o manieră „clasică", dar tot elaborată cu extremă grijă, țineau cursurile lor și Tudor Vianu, D. Popovici (pe care l-am admirat și pentru faptul că a rezistat la catedră, drept și neabătut, cu același aplomb, în pofida bolii cumplite ce-l măcina vizibil, pînă în ultimele zile ale vieții). În R.F.G. am audiat cursurile cunoscutului romanist Fritz Schalk, ținute în aceeași tradiție academică, solemn actoricească. În concepția veche (atît de respectabilă însă !) profesorul era în situația anecdotică a clovnului căruia îi murise copilul și totuși el își ținea numărul obligatoriu în arenă, făcîndu-i pe ceilalți să rîdă cu lacrimi cînd el ar fi trebuit să plîngă cu lacrimi adevărate. În *Memoriile* lui, N. Iorga menționează situații cînd întîrzia de la consiliul de miniștri fiindcă... avea curs la universitate. O atare concepție venerabilă are și reversul ei, prin unilateralitatea „comunicării" cu auditoriul, cu studenții adică. Viața unviersitară modernă a impus peste tot modificări și în modul de a construi lecția, și am avut prilejul să audiez excelente cursuri-dialog, dezlegate de orice solemnitate protocolară, degajate în sensul acelui „informal" al americanilor, stabilind contacte imediate cu sala. Așa i-am văzut procedînd pe Harald Weinrich la Köln, pe Saporta la Seattle, în S.U.A. E drept că și factorul receptor s-a modificat în răstimp : în locul amfiteatrului arhiplin, cu peste o sută de audienți, profesorul de azi se află în contact cu un număr mult mai redus ; în locul unui „public" adică, el are de-a face cu un „grup" de lucru ; în locul „spectacolului" conferință, el trebuie să-și adapteze metodele la stilul „laborator", al muncii în echipă. Astfel, lecția nu mai e prefabricată în toate articulațiile ei, de acasă, ci se construiește, adică se cristalizează din mers, printr-o comună lucrare. Tot ceea ce-ți spun aici e, bine înțeles, în momentul de față, un deziderat spre care tind și eforturile mele la catedră. Depinde însă foarte mult de calitatea promoției cu care lu-

Scanned with OKEN Scanner

crezi, de materialul uman, și care e variabil de la un an la altul. Dar, înainte de toate, trebuie să-ți fac o mărturisire la rîndul meu : la început de carieră, și mai cu seamă pe vremea cînd am intrat eu la ore, pomenindu-mă deodată în fața unei săli cu peste o sută de audienți, singura soluție de „apărare" întrevăzută era aceea a „actorului" care-și debitează rolul cu sentimentul că se adresează unui public (adică unei ființe colective) nu unor indivizi luați în parte, fiecare cu personalitatea sa distinctă. Un dascăl are și el nevoie de mulți ani pentru autoeducația funcției sale, și cred că numai printr-o lentă maturizare și deplina stăpînire a mijloacelor el poate „juca" la modul brechtian, să zic așa, distanțîndu-se de „personajul" interpretat și îngăduindu-și libertatea de a se preocupa și de modul cum e receptat, de ideile receptorului, de nevoile aceluia, sugestiile, dialogul într-un cuvînt. Pentru toate acestea trebuie să cunoști foarte bine ce gîndește „omul din bancă", nu ți-l poți apropia prin simpla caligrafie a lecției. Dar, repet, acest sentiment l-am dobîndit doar odată cu vîrsta și, ciudat, abia în ultimii ani am reușit să-mi „apropii" studenții în care vedeam și altceva decît silința la învățătură, ceva ce s-ar numi pasiune pentru literatură, pentru cercetare, pentru critică și eseistică. Am avut în 1964 o strălucită promoție, din care s-au afirmat în literatura actuală nume ca Ion Pop, Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Ana Blandiana, precum și tineri universitari cu o frumoasă activitate, ca Mircea Borcilă la Cluj, Cornel Nistor, G. Irimescu de la Timișoara ș.a. Nu mă pot lăuda însă că am știut — atunci — să colaborez cu ei, iar faptul că s-au validat atît de bine rămîne exclusiv meritul lor. Mai tîrziu, am încercat să „recuperez" ceea ce nu știusem să fac altă dată. Precum vezi, încerc și eu același regret despre care vorbeai. Țin minte că în 1969—1970 am avut de asemenea o serie excepțională, din care e destul să-ți citez nume ca Eugen Uricariu, Marcel Runcanu, Dinu Flămând, Ion Cristoiu (care venea ca „audient" de la Filosofie), Marian Papahagi (care-și făcea studiile în Italia, dar venea cîteodată la curs, în așteptarea plecării) ș.a. Datorită unor împrejurări neprielnice, am ținut atunci un curs dezastruos și unul din motivele prieteniei mele pentru acești tineri care aveau să formeze gruparea de la „Echinox" a fost și re-

Scanned with OKEN Scanner

muşcarea că, apăsat de necazuri, dezgustat de nedreptăţi, n-am ştiut să mă ridic deasupra unei conjuncturi şi să le dau tot ceea ce ar fi meritat. Am reuşit însă, printr-un fericit concurs de împrejurări, în 1975 să înjghebez realmente un grup de lucru la un curs special, cu Gh. Perian, Ştefan Borbely, Vasile Moldovan, Augustin Pop, Ion Cristofor, Mircea Petean ş.a., în total nouă studenţi (afirmaţi şi ei la „Echinox") şi am elaborat împreună cu ei un volum colectiv, *Literatură, realitate, document*, care ar fi trebuit să apară în acest an la „Dacia". Ar fi fost o primă formă concretizată a unei moderne colaborări profesor-student, şi n-am să încetez a mă plînge de neînţelegerea Editurii, care a scos din planul ei tocmai acest titlu. În prezent, Universitatea are în Ion Vlad un rector dinamic, plin de bune intenţii, iniţiative, solicitudine, el însuşi un inteelctual entuziast cu excepţionale realizări. Poate va reuşi să dea viaţă unei edituri universitare aici la Cluj, organizată pe serii sistematice, capabilă să acorde spaţiu de afirmare atîtor energii tinere şi valoroase. Ar fi un stimul extraordinar.

— *Credeţi că se mai poate vorbi astăzi de un roman ardelean contemporan?*

— Cred. Întîi, fiindcă avem un model ilustru, al lui Liviu Rebreanu, care rămîne (lucrul devine pe timp ce trece tot mai evident) cel mai mare romancier român. G. Călinescu însuşi în capitolul final al marii sale *Istorii* vorbea despre un „specific naţional" în mai accentuată măsură detectabil la tipul „românului central", al transilvăneanului adică. Nu de mult, într-un număr din „Contemporanul" am citit un fragment dintr-o scrisoare a lui G. Călinescu către editorul său, Al. Rosetti, din care citez aceste — pentru unii — surprinzătoare rînduri: „Se cade să dovedim că avem o literatură superioară, care a consumat toate motivele literare. Am dat (în *Istorie*, n.n.) o mare importanţă provinciilor şi ideea mea e că centrul literaturii noastre e Ardealul". Un elogiu mai categoric nu cunosc. În romanul contemporan ideea se confirmă printr-o filiaţie Slavici-Rebreanu-Agârbiceanu-Papilian evidentă în cazul lui Augustin Buzura, al lui Francisc Păcurariu, Al. Ivasiuc, N. Breban, Romulus Guga şi cred că tinerii prozatori din această parte a ţării ne vor furniza în curînd noi argumente. Fireşte, însă, acest „specific" nu mai trebuie văzut exclusiv în tenta mo-

Scanned with OKEN Scanner

ralismului, a epicului, ruralismului etc., cum s-a încercat definirea prozei ardelenești de la Slavici încoace. Fizionomia scriitorului ardelean de azi e sensibil diferită, eliberată de anume servituți (ținînd de presiunea unor influențe, de stîngăcia limbajului etc.). Însăși aprecierea călinesciană că spiritul ardelenesc ar fi refractar la analiză și la un „criticism nervos" e contrazisă de romancierii sus-pomeniți, de Augustin Buzura în primul rînd, ale cărui romane sînt preponderent analitice, lucide, nervoase pînă la accentul unei exasperări.

— *Puteți să-mi spuneți care ar fi „cîștigurile" și „creșterile" romanului românesc în ultima vreme, și care ar fi „scăderile" ce persistă încă?*

— Principalul cîștig mi se pare a fi tocmai vitalitatea genului, într-un moment cînd criza romanului, în alte literaturi, rămîne o evidență a fanării, oboselii, neîncrederii în structurile „tradiționale" și, pînă la urmă, în chiar existența unui public dornic să mai recepteze această formă de literatură. Vezi, spre pildă, avatarele triste ale romanului francez, eșecurile spectaculoase ale „noului roman" etc. La noi, dimpotrivă, setea de roman e încă foarte vie, foarte activă și de acest fapt prozatorii noștri trebuie să țină seama: succesul fulgerător al romanelor bune din ultimii ani, epuizarea lor rapidă (deși tirajele nu sînt deloc neînsemnate) e un argument. O creștere a nivelului însemnează și o întoarcere spre sarcinile epicului și o mai lucidă deschidere, sinceră și curajoasă, către problematica socială și psihologică a contemporaneității. Iată de ce consider *Galeria de viță sălbatică* a lui Constantin Țoiu un moment de cotitură în destinul romanului nostru din acest ultim pătrar de veac. Scăderile sînt evidente încă în producția de serie, în ponderea deloc neglijabilă a unei formule comode de *Unterhaltungsliteratur* (romanele de „consum", romanele „istorice", o adevărată peltea în care ne îngălăm tot mai tare, fără curajul de a le curma), în psihologismul minor, insipid experimentalist.

— *De ce ați simțit nevoia să scrieți un „Avertisment"-prolog la* Teritorii*? Să fie vorba doar de vechiul scepticism al scriitorului, privind receptarea sensurilor cărții de către cititor, sau e vorba și de acel accent polemic ce nu vă lipsește, somnolînd doar în dvs. și așteptînd prilejul de a ieși*

Scanned with OKEN Scanner

la lumină, uneori cu o anume violență rece, riguros argumentată?

— *Teritorii* e o carte la care țin mult și o consider *proză* în adevărata accepție a termenului, chiar dacă însăși editura care a publicat-o o trece în *Catalogul* aparițiilor pe 1975—76 la categoria „critică și istorie literară"! Iată, prin acest simplu fapt, de ce am pre-simțit nevoia unui argument liminar al lecturii, nevoind să fie confundate paginile mele cu diversele memoriale de călătorie în circulație. N-am scris un pseudoghid de voiaj, nici parafraze la cataloage de muzee celebre, am vrut pur și simplu să exprim o experiență, sub forma unui „roman indirect", așa cum îl teoretizează Mircea Eliade în *Șantier*. De aici și avertismentul că nu tot ce se află în cartea mea poate fi identificat obligatoriu cu realitatea, cu personaje reale etc., că am lăsat ficțiunii drepturile ei de imixtiune în modul cum s-a distilat în mine contactul cu Occidentul. Mai mult, că nu întotdeauna acest Occident trebuie înțeles ca o noțiune pur geografică; unele lucruri țineam să le exprim așa fel ca ele să fie citite prin revers. Fiindcă în adevăr *Teritorii* e o carte polemică, lucru nu de toată lumea băgat în seamă. Unii comentatori, favorabili în tonul recenziilor, s-au oprit numai la scoarța impresiilor, persistînd să vadă doar detaliul pitoresc. E vorba fie de o lectură superficială, fie de faptul că nu m-am făcut cu adevărat înțeles. Și totuși, pusesem în față acel *Avertisment*...

— *V-aș ruga să-mi spuneți ce proiecte de tinerețe ați abandonat definitiv? Și pe care le-ați realizat pînă acum?*

— Proiectele mele de tinerețe erau foarte vagi, nu vreau să-mi asum ce știu eu ce planuri ambițioase, gigantice etc. De aceea prefer să realizez din mers, nu premeditat pe termen lung, poate dintr-un spirit de superstiție.

— *Cum ar arăta revista pe care, să presupunem, ați fi desemnat s-o conduceți? Ar fi ea o revistă de critică literară? Și care ar fi structurile ei?*

— Nu mă simt deloc amenințat de o atare perspectivă, așa că discuția mi se pare, aci, gratuită. Dar nici nu vreau să fiu ipocrit față de dumneata și recunosc că aș fi dorit să conduc o revistă, prilej ce nu mi s-a oferit, și probabil că nici nu mi se va oferi vreodată, din motive pe care sper că nu ai pretenția să le discutăm aci, așa că... Dar,

Scanned with OKEN Scanner

într-un text, mai bine spus o intervenţie recentă a unui confrate — fără a fi de acord cu tot ce a spus el acolo — găsesc reafirmată o idee mai veche şi foarte serioasă, socot eu : ar fi de dorit ca revistele să fie conduse cu prioritate de critici. Şi se invoca, pe bună dreptate, modelul prestigios al *Convorbirilor*, *Sburătorului*, *Vieţii româneşti* etc. Oricum, lipsa unei reviste de critică şi istorie literară românească se simte dureros pe plan naţional. Se vorbeşte intens despre sarcinile importante, vitale, ale criticii, avem neîndoios o mişcare critică dinamică şi, în pofida unor cîrteli, cît şi a unor carenţe reale, foarte bine pregătită, de un profesionalism (şi talent, adesea) invidiabile chiar de alte literaturi, mai „bătrîne"... Totuşi, n-avem o revistă de acest gen. Locul ei l-aş vedea perfect realizabil în actualul stadiu al dezvoltării noastre literare ; şi l-aş vedea anume aici, la Cluj, unde o mişcare promiţătoare a criticii tinere s-a manifestat de cîţiva ani încoace, pornită din focarul mereu activ al Universităţii.

— *Există o „critică tînără", a tinerilor critici ?*

— Cred într-o asemenea critică, afirmată tot mai energic, cu o excelentă pregătire, cu un tonus ridicat al conştiinţei, mai intransigentă, mai dinamică decît oricînd. O clarificare a eforturilor, o sincronizare a lor, o dezbatere deschisă a metodologiilor şi stilurilor ar grăbi, cred eu, maturizarea acestei splendide generaţii de tineri critici de care vom avea curînd mare nevoie. Un colocviu anual al criticii tinere mi se pare o sugestie eficientă, pe care Uniunea scriitorilor sau o revistă literară ar putea-o prelua cu mult folos.

august 1977

VI

Cu Gh. Suciu

— *Nu de multă vreme, în revista* Tribuna *apar* Alte lecturi şi zile. *De ce nu, cum spunea un tînăr critic,* Alte lecturi şi alte zile ?

Scanned with OKEN Scanner

— Criticul în cauză nici nu știa ce dreptate avea făcînd corectura propusă, fiind vorba cu adevărat de „alte zile". De curînd, cu un articol în care luam apărarea așa-zisei „critici universitare", de care publicația clujeană a beneficiat de-a lungul existenței ei (e destul să amintesc numele unor universitari ca I. Pervain, Ion Vlad, Ion Pop, Liviu Petrescu, Ioana Em. Petrescu, Marian Papahagi și subsemnatul, iar, la începuturi, pe acela al regretatului Ion Breazu) mi-am luat rămas bun de la cititorii *Tribunei*. Am colaborat acolo în virtutea unui adagiu rostit de Tudor Vianu (și pe care l-am pus drept motto la una din seriile apărute în chiar revista susamintită): *„A scrie cu o anumită independență la o revistă e un fel ofensiv de a te comporta"*. Nu pot renunța la independența opiniilor mele, pe care le-am pronunțat întotdeauna cu bună-credință și lealitate.

— *Fapte aparent insignifiante (cenușărese ale adevărului, ale adevărului ca expiațiune...), cu al lor individualism subtil, sînt inserate adesea în* Alte lecturi și zile. *Finalmente, „descoperirea lor — chestiune de rafinament, stil și cultură —, verifică faptul că argumentele nu se numără ci se interpretează?*

— Pesemne că așa este. Iar atunci cînd se interpretează, depinde de cel ce o face. Dacă argumentul e în slujba adevărului, numai jocul de interese (ori de culise) îl poate suprima. Și asta, aparent; căci finalmente, toate adevărurile sfîrșesc prin a răzbi la suprafață și demontează irepresibil mistificarea. Multe mituri s-au dezumflat prin acțiunea tacită dar obstinată a bunului-simț, care e cenușăreasa argumentelor, adică atotbiruitoarea.

— *Într-o fișă de lectură a cărților dumneavoastră se pot înscrie cîteva fundamentale proiecte pentru literatura română. Mă gîndesc la „Arhiva națională a literaturii române", la „Societatea de istorie literară românească", la un „colocviu" anual — de ce nu și clujean? — de literatură/istorie literară, la „Alpha", o colecție editorială pentru lansarea de tineri critici (debutanți), la o revistă de istorie și critică literară etc. Vor avea ele destinul „Catedrei Eminescu"?*

— Enumerarea dumitale mă sperie, cu adevărat; am făcut eu, de-a lungul anilor, atîtea propuneri în deșert? Aproape că apar în postura unui Oblomov provincial, urcat pe cuptorul iluziilor. Trăiesc totuși în plină realitate și mă

Scanned with OKEN Scanner

pretind un spirit suficient de lucid ca să-mi dau seama de posibilităţi şi de coeficientul utopic al unor proiecte, cît ar fi ele de generoase. Şi totuşi... de curînd am păcătuit iarăşi, reînnoind (în revista *Vatra*) ideea unei reviste absolut necesare de critică şi istorie literară naţională, acum cînd discutăm atîta tocmai despre imperativele criticii noastre. Mai continuu să cred că se va găsi editorul dispus să investească energie şi entuziasm pentru a inaugura colecţia „Alpha". Un colocviu naţional anual a şi fost iniţiat de curînd de revista *Transilvania* din Sibiu, anunţat pentru luna octombrie a acestui an. Semn bun. Cred că şi alte iniţiative s-ar putea realiza, cu un minimum de mijloace, dar cu condiţia unei coalizări a energiilor (şi avem destule azi, dinamice şi talentate, în cîmpul criticii, contrar pronosticurilor de Casandră ale unora, supăraţi că nu sînt legănaţi mereu în hamacul elogiilor fără frîu. Sper că tocmai universitatea poate şi trebuie să dea viaţă unor forme moderne, dinamice de organizare a spaţiului criticii/istoriei literare. Mai ales că aceasta din urmă va avea totdeauna ultimul cuvînt, desfăcută de interesele momentane ale micilor feude literare, tot mai derizorii şi tot mai cîrpite cu oaste de strînsură. Avantajul istoriei literare e că vede harta unitară a unei literaturi (epoci), pe coordonatele ei durabile, inflexibilă la mode şi la ierarhiile tranzitorii, reţinînd valorile care rezistă cu adevărat, independent de poziţia deţinută la o anume dată de scriitorul în cauză, fie ea cît de (aparent) inexpugnabilă. Aş spune că adesea pentru critică (cel puţin pentru cea legată prin statele de funcţiuni de o anume revistă) imaginea literaturii poate să apară precum o Germanie de veac XVIII, fărîmiţată în mici state cu margrafii lor plini de ifose, imitînd, în mici castele prăpădite şi cu o curte de linguşitori ponosiţi, modelul unui Versailles defunct. În vreme ce istoria literară are vocaţia unificării şi autonomiei.

— *„Echilibrul instabil" al istoriei literare se datorează poate totuşi faptului că unii dintre ai săi reprezentanţi* — invitam Minerva — *mai cred în Rivarol : „Între mine şi realitate eu am dreptate. Dacă realitatea se opune, cu atît mai rău pentru realitate"* ...

— O idee similară a pronunţat odinioară şi Hegel, referitor la relaţia dintre idei şi realitate, încheind tot aşa :

Scanned with OKEN Scanner

dacă există o contradicţie între cei doi termeni, cu atît mai rău pentru realitate (nu am la îndemînă citatul, parafrazez evident). Se pare că Lenin avea obiceiul — meditînd la Hegel — să glumească spunînd că nu se ştie niciodată — cu filozoful nostru — de partea cui e de fapt. Cît priveşte istoria literară, dacă e practicată cu obligatoria deontologie a oricărei discipline, ea trebuie să respecte realitatea, indiferent dacă opţiunile, gusturile, simpatiile (antipatiile), inclusiv idiosincraziile autorului nu concordă cu fenomenul istoric. Posteritatea amendează oricum parti-pris-urile. Vezi cazul lui N. Iorga, de curînd readus în actualitate prin reeditarea *Introducerii sintetice* din 1929. Imaginea marelui savant asupra epocii contemporane e catastrofală, tocmai fiindcă între opiniile estetico-literare ale autorului şi realitatea vremii era un sensibil decalaj. A depăşi o atare barieră ideologică, sentimentală, umorală chiar, e adevărata victorie a istoricului literar. E drept, nici G. Călinescu n-a putut-o trece întotdeauna. De aceea e nevoie mereu de „revizuiri" şi „reparaţii", „restituiri" etc. Unii încearcă să remedieze lucrurile prin opere colective, unde punctele de vedere se pot compensa şi, implicit, corecta în imaginea de ansamblu. Dar eu nu cred decît în colective care funcţionează tot pe principiul afinităţilor elective. Rezolvarea dilemei s-ar putea să rezide în scrierea concurentă a mai multor istorii literare capabile să exprime chiar opţiuni divergente în aria unei epoci. Cititorul din viitorime va da dreptate uneia ori alteia, evident şi după talentul cu care un autor sau altul va fi capabil să recepteze, să detecteze (şi să explice) valorile reprezentative. Între Giorge Pascu, N. Iorga şi N. Cartojan — pentru a da un exemplu din istoriografia literaturii vechi — nimeni nu va mai apela la cel dintîi şi-l va citi pe Iorga mai mult pentru viziunea lui romantică, barocă, pentru suflul eroic-evocator, în vreme ce autoritatea incontestabilă va rămîne totuşi Cartojan...

— *Cărţile se scriu (Montale spunea undeva despre ale sale „cronici" din* Autodafé: *„Publicîndu-le, le-am dat foc şi m-am eliberat de ele"), şi cu fiecare din ele se moare cîte puţin (aţi recunoscut-o!). La mijloc e nevoia de adevăr?*

— Dumneata crezi că se poate scrie (adică muri cîte puţin) fără apărarea adevărului? Scrisul — inclusiv cel critic, adesea contestat de „creatori" — e totuşi luptă pentru

Scanned with OKEN Scanner

adevăr, pentru impunerea libertăţii rostirii adevărului. Nu spunea Hegel (iarăşi !) că „numai cu riscul vieţii îţi păstrezi (aperi) libertatea ?"

— Teritorii *e o carte tot atît de tristă ca şi* Colaje. *Se poate vorbi în paginile dumneavoastră de critică — cu al lor „secret" epic — şi de insistenţa unui lamento stoic al unui exil interior ?*

— E ceea ce afirmam şi mai înainte ; e vorba adică de a-ţi apăra cu dinţii o libertate interioară, fără de care nu există creaţie ci simulacru, erzaţ, mimetism, galimatias etc., etc. Un om, oricît de sărac ar fi, trebuie să-şi apere demnitatea. Aceasta e singura nobleţe care nu ţine de ascendenţă, nici de blazoane, nici de funcţii. Ea ţine numai de conştiinţă. Şi fără conştiinţă nu se clădeşte decît pe nisip.

— *Unde se împacă formula mateină* Cave, age, tace (*prezentă atît de insistent în* Teritorii), *cu singuratica luciditate camil-petresciană ?*

— E drept, admiraţia mea e împărţită între aceşti doi mari scriitori români, aparent diferiţi. Dar ei nu-s chiar atît de diferiţi pe cît par la prima vedere, deşi formula estetică (şi proza lor) prezintă feţe divergente. În intimitatea personalităţii fiecăruia însă deviza mateină îşi află justificarea, măcar în primii doi termeni ai sintagmei : Camil Petrescu era şi el partizanul ardent al lui *cave* (vezi derobările lui autobiografice, suspiciunea continuă faţă de contemporaneitate, faţă de istoria literară, individualismul său horaţian — în spiritul lui *odi profanum vulgum et arceo* — care semnifică delimitarea de *vulgaritate* (de cea a coteriilor literare în speţă) nu de masă, căci era un spirit profund democratic ; de *plebeianismul* (demagogic) al presei, teatrului, politicii, nu de apărarea intereselor major populare, în slujba cărora a stat tot timpul. De aci şi adeziunea lui la acel *age* (din continuarea devizei), căci autorul *Patului lui Procust* a fost un om de superioară acţiune, spirit în continuă agitaţie, de la campania *Săptămînii muncii intelectuale* şi de la *Cetatea literară* pînă la polemicile din ultimii ani de viaţă, fără a uita atitudinile sale în forul nostru civic. Aci, da, el se deosebeşte de Mateiu, care era partizanul absolut al lui *tace ;* ca o concluzie inedită a moralei sale, autorul *Crailor* înţelegea prin *age* acţiunea tăcută, moc-

Scanned with OKEN Scanner

nită, aproape subversivă (în sensul ei estetic), în vreme ce Camil Petrescu, departe de a fi un taciturn, nu-și găsea expresia personalității decît în rostire, întotdeauna polemică. Amîndoi erau niște lucizi, ceea ce i-a și împiedicat să fie prolifici. Dar în tot ce au scris e o concentrare maximă de energie intelectuală/creatoare, care contrazice diluarea ori verbozitatea fără controlul sever al conștiinței, a altora. Mulți scriitori de azi ar putea lua exemplu de la ei, zăgăzuindu-și fluxul retoric și îndoindu-se în fiecare dimineață de valoarea reală a maculatoarelor trimise drept la editură...

— *Dincolo, sau dincoace de mofturile cafenelelor, de refulările chicotite dezmățat, de unele plăceri vinovate, sincerități liminare, regii de gesturi, inconștiență veselă sau verb trivial (= risipiri vitale) care ar fi totuși, după opinia dumneavoastră, funcționalitatea multiplă, ori „statutul" cozeriilor literare?*

— Să re-instaureze spiritul originar al termenului, adică sensul lor sainte-beuveian, ceea ce la noi se traduce prin splendida tradiție a „Junimii" și *Convorbirilor literare* ori a *Sburătorului*. Dar pentru asta, evident, ar trebui să avem realmente *convorbiri*, nu monoloage puțin dispuse să accepte replica și polemica (suprimată de teama suspendării „amiciițiilor" și intereselor de tot soiul); și să reîntronăm respectul opiniei adverse, chiar dacă ea nu e pe gustul nostru. Dialoguri unde fiecare se întrece să-l aprobe și să-l laude pe celălalt s-au mai văzut; ele seamănă cu acea șmecherie publicitară de care fac uz unele localuri din New-Orleans, unde, de afară, ți se permite să observi zece femei splendide executînd în ritmul unei bune muzici (jazzul s-a născut doar acolo!) un *streap-tease* simultan. După ce ai cumpărat biletul de intrare, vezi însă că pe scenă se află o singură persoană multiplicată în zece oglinzi savant dispuse pentru a crea iluzia diversității. Cam așa sînt „cozeriile" literare și la noi. Și mai e ceva: cozeria (adică, pe buna românească maioresciană, „convorbirile") nu înseamnă verbiaj alandala, discuție de dragul discuției, exhibiționism retoric. E nevoie și aici de ceea ce se numește în limbaj internațional de un „moderator" sau în cel teatral, de un „raisonneur", de un spirit superior adică, cumpănit, echilibrat, care să știe atenua asperitățile și să poată trage concluziile sănătoase ale dezbaterii. E nevoie, adică, de un Maiorescu sau de un Lo-

Scanned with OKEN Scanner

vinescu. Îl avem însă oare ? Şi dacă, păstrînd proporţiile, un critic şi-ar asuma o atare sarcină, ar fi ascultat ? Cînd criticii au devenit de la o vreme ţapii ispăşitori ai tuturor bătăilor de cîmpii ? Pînă şi conceptul banal că critica trebuie să fie conştiinţa unei literaturi e pus vehement la îndoială. Mulţi scriitori — şi nu dintre cei mai mărunţi — vor să facă singuri „dreptate" în literatură, vorbind numai ei şi în numele criticii, convinşi că numai ei ştiu ce-i aceea critică. Ar fi interesant să se suspende timp de un an aşa-zisul oficiu critic şi să fie transferat exclusiv scriitorilor ahtiaţi să-l preia. „Cozeriile" lor s-ar preface repede într-un „jeu de massacre", într-un măcel general. Există în istorie o bătălie (sau cel puţin aşa cred) cînd din pricina ceţii o întreagă armată s-a autolichidat fiindcă nişte generali credeau că pot lupta mai bine fără a-i consulta pe meteorologi.

— *Se poate vorbi de „avangardismul provincial" ? De faptul că provincialul se aruncă cu „disperare" în avangardă ?*

— Ar fi de lămurit înainte de toate conceptul de „provincie" (geografică ? ierarhică ? administrativă ? literară ?). Bacovia făcea avangardă la Bacău, evident fără să aibă sentimentul că revoluţiona poezia vremii, dominată, la Bucureşti, de St. O. Iosif şi P. Cerna sau de alte voci, uitate, de la „Sămănătorul" ; dar tot atunci, la Bucureşti nişte poeţi minorisimi, la cercul „Vieţii noi" al lui O. Densusianu credeau cu adevărat că fac avangardă, în vreme ce — la Cernica — într-o chilie de călugăr, Arghezi scria probabil *Rugă de seară*. „Avangarda" europeană s-a născut în 1916 la Zürich, care era departe de a fi centrul mişcării literare a lumii, ci un oraş liniştit de provincie. La Paris, care se pretindea însă centrul autentic, gloria lui François Coppée nu se stinsese încă. Tot atunci, la Praga, Kafka deschidea avangarda prozei etc., etc. Blaga a fost mai tot timpul vieţii un „provincial", prin faptul că a trăit la Lugoj, la Cluj, la Sibiu (cu excepţia anilor petrecuţi în diplomaţie), unde a creat fără „disperare" o mare operă, chiar dacă ea nu s-ar încadra în ceea ce habotnicii termenului numesc „avangardă". În tot acel timp, la Bucureşti, „avangardă" manifestă făceau poeţii pe care nu-i mai pomenesc, căci vecinătatea lui Blaga îi striveşte chiar fără a-i numi. Trage dumneeata concluziile pe care le vrei, dar eu îţi spun că nu locul sfinţeşte

vinescu. Îl avem însă oare ? Şi dacă, păstrînd proporţiile, un critic şi-ar asuma o atare sarcină, ar fi ascultat ? Cînd criticii au devenit de la o vreme ţapii ispăşitori ai tuturor bătăilor de cîmpii ? Pînă şi conceptul banal că critica trebuie să fie conştiinţa unei literaturi e pus vehement la îndoială. Mulţi scriitori — şi nu dintre cei mai mărunţi — vor să facă singuri „dreptate" în literatură, vorbind numai ei şi în numele criticii, convinşi că numai ei ştiu ce-i aceea critică. Ar fi interesant să se suspende timp de un an aşa-zisul oficiu critic şi să fie transferat exclusiv scriitorilor ahtiaţi să-l preia. „Cozeriile" lor s-ar preface repede într-un „jeu de massacre", într-un măcel general. Există în istorie o bătălie (sau cel puţin aşa cred) cînd din pricina ceţii o întreagă armată s-a autolichidat fiindcă nişte generali credeau că pot lupta mai bine fără a-i consulta pe meteorologi.

— *Se poate vorbi de „avangardismul provincial" ? De faptul că provincialul se aruncă cu „disperare" în avangardă ?*

— Ar fi de lămurit înainte de toate conceptul de „provincie" (geografică ? ierarhică ? administrativă ? literară ?). Bacovia făcea avangardă la Bacău, evident fără să aibă sentimentul că revoluţiona poezia vremii, dominată, la Bucureşti, de St. O. Iosif şi P. Cerna sau de alte voci, uitate, de la „Sămănătorul" ; dar tot atunci, la Bucureşti nişte poeţi minorisimi, la cercul „Vieţii noi" al lui O. Densusianu credeau cu adevărat că fac avangardă, în vreme ce — la Cernica — într-o chilie de călugăr, Arghezi scria probabil *Rugă de seară*. „Avangarda" europeană s-a născut în 1916 la Zürich, care era departe de a fi centrul mişcării literare a lumii, ci un oraş liniştit de provincie. La Paris, care se pretindea însă centrul autentic, gloria lui François Coppée nu se stinsese încă. Tot atunci, la Praga, Kafka deschidea avangarda prozei etc., etc. Blaga a fost mai tot timpul vieţii un „provincial", prin faptul că a trăit la Lugoj, la Cluj, la Sibiu (cu excepţia anilor petrecuţi în diplomaţie), unde a creat fără „disperare" o mare operă, chiar dacă ea nu s-ar încadra în ceea ce habotnicii termenului numesc „avangardă". În tot acel timp, la Bucureşti, „avangardă" manifestă făceau poeţii pe care nu-i mai pomenesc, căci vecinătatea lui Blaga îi striveşte chiar fără a-i numi. Trage dumneeata concluziile pe care le vrei, dar eu îţi spun că nu locul sfinţeşte

Scanned with OKEN Scanner

omul, ci invers. Deci nu topografic putem judeca valoarea unei opere, a unei direcţii, a unui curent. Şi, la urma urmelor, s-a bătut monedă (uneori calpă) cu sonora avangardă, care seamănă uneori cu fanfara militară ambiţionînd să cînte în grădina publică nu numai marşuri ci şi să estropieze o bucată de Beethoven. Uneori e mai interesantă „ariergarda" unei literaturi, crede-mă. Compară rogu-te rămăşiţele „avangardei" noastre din anii 30 ajunsă în malaxorul anilor 50 şi „ariergarda" aceleiaşi epoci şi spune-mi cine a cîştigat în perspectivă istorică ? Blaga, Voiculescu, Călinescu, Arghezi sau ceilalţi ? *Bietul Ioanide*, sau *Tîlbîc*, *Tureatcă şi Compania* a „avangardistului" Saşa Pană ? Cît despre poezie, fă dumneata singur comparaţia, de la unii la alţii, inclusiv Tzara din acei ani, faţă de ciclurile postume ale lui Blaga.

— *Ibrăileanu se crede „soldatul unor idei", iar un critic clujean, în ale sale Opinii, interoga nu înainte de a ridiculiza cîteva răspunsuri şi a „demonstra" consistenţa întrebării aparent futile : „de ce scrieţi ?" Deci, „văzînd că sînt lucrurile într-o fărîmă de linişte..."* de ce scrieţi ?

— Tocmai pentru că lucrurile nu sînt într-o fărîmă de linişte. Fiindcă Ibrăileanu avea dreptate, scrisul trebuie să fie o bătălie. Fiindcă scriitorul nu are alte arme pentru a combate prostia, mediocritatea, comoditatea, indolenţa, inerţia, agresivitatea, brutalitatea, inechitatea şi atîtea altele, decît cu arma cea mai benignă şi totodată cea mai redutabilă, propriul său scris. Scriu pentru a nu fi asfixiat.

septembrie 1977

Scanned with OKEN Scanner

V

DOSAR

(Pentru o viitoare istorie literară)

Scanned with OKEN Scanner

POET ȘI CRITIC (O „CONVERSAȚIE")

1. „O CULME"... A CULMILOR

Îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rînduri. Dar simt că e necesar să fie rostite de dragul adevărului și dintr-o datorie (fie ea și desuetă, privită de unii condescendent și cam de sus) de restabilirea faptelor la dimensiunile lor reale. De altă parte, am convingerea că poetul Mihai Beniuc, a cărui operă conține valori incontestabile, a dobîndit suficiente și recunoscute merite în literatură, ca să aibă nevoie și de altele, imaginare. În niște „considerații" intitulate O *culme* (*Steaua*, XXI, 11, p. 4—8), intenționate ca „un omagiu" adus lui Liviu Rebreanu, surprinde mecanismul memoriei și developarea imaginii istorice. Din capul locului aflăm că nu despre multe amintiri poate fi vorba, deoarece poetul l-a văzut pe autorul lui *Ion* numai în două rînduri, prin 1924—25 și prin 1938—39 (p. 4) cînd „marele maestru al prozei românești" i-a vorbit despre *Cîntece de pierzanie*, „fie și din strictă politețe" (p. 4). Deci, nu amintiri comune. În schimb, o mare supărare pe critica românească (generată, evident, de nedreptățile ce-i sînt, pasă-mi-te, congenitale), rostită în termeni violenți și nesupravegheați: „Critica noastră din trecut, în orice caz, nu i-a găsit totdeauna amplasarea (sic!) justă operei lui Rebreanu în literatura română. Dar parcă numai operei lui Rebreanu! Adeseori vezi cum criticul măsoară opera cu un centimetru de cauciuc sau cu vîna de bou. Criticii noștri de proveniență adeseori suburbană sau provincială, cu oarecare muște prinse din zbor de pe băncile vreunei universități occidentale, se simțeau

«grei» de hiperintelectualitate şi căutau nu o dată «midi à quatorze heures». Tocmai de aceea, pentru a da onorul excepţiilor, îţi vine să ridici pălăria de cîte ori auzi rostite nume ca Titu Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu sau Perpessicius". E bine, în adevăr, să ne ridicăm din cînd în cînd pălăria ; dar cine vor fi atunci împricinaţii „provinciali" şi „suburbani" care prindeau muşte „de pe băncile vreunei universităţi occidentale" şi rămîneau, cum trivial se insinuează prin ghilimele, „grei" de hiperintelectualitate ? Dacă ar fi să completăm lista celor cu „onorul" cu alte nume, omise, dăm de Tudor Vianu, Mihai Ralea, M. Dragomirescu, Paul Zarifopol, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Ion Breazu, Ş. Cioculescu, Ion Chinezu, majoritatea cu studii efectuate în universităţi străine, e drept, unii avînd modeste origini rurale, provinciale ori suburbane, cu toţii însă comentatori elogioşi ai operei lui Rebreanu (iar M. Dragomirescu şi cel dintîi sprijinitor al omului). Continuarea „consideraţiilor" lămureşte însă situaţia : principalul vizat rămîne George Călinescu. Rechizitoriul e cînd direct, cînd învăluit în parafrază, cu vădita îngroşare şi caricare a propoziţiilor estetice ale analizei din *Istoria literaturii române* la opera lui Rebreanu. Ciudat mod de a „da onorul" ! Şi totuşi, criticul — chiar cu rezerve discutabile — afirmase răspicat că ne aflăm în faţa unui „mare scriitor", dar şi „pe drept cuvînt a creatorului romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese", ceea ce era, de atunci, o „amplasare" justă. Inutil să adăugăm că el nu „învinuieşte", *ci constată*, că nu de *tendinţă* e vorba, ci de incapacitatea *estetică* a lui Rebreanu de a crea individualităţi şi personaje viabile din mediul citadin, de genialitatea sa, în schimb, în evocarea sufletului colectiv etc., etc. Despre eforturile criticii actuale, nici un cuvînt ; în faţa ei poetul preferă să-şi înfunde şi mai bine pălăria pe cap : „Nu ştiu, însă, nici astăzi dacă opera lui Rebreanu a fost ridicată pe acel piedestal care să-i asigure optime condiţii de reliefare" (p. 5). S-au dedicat totuşi acestei opere monografii (Al. Piru), un excelent eseu (L. Raicu), studii semnate de N. Manolescu, A. Marino, Paul Georgescu ş.a., nu numai de către Ov. S. Crohmălniceanu, căruia poetul ne spune că i-ar fi dat, la vremea potrivită, indicaţii cum să scrie şi ce să scrie. Regretul său major e însă că „la timpul

Scanned with OKEN Scanner

său, Rebreanu ar fi trebuit să aibă un critic de talia intelectuală și de formația lui Ibrăileanu, care a știut mai bine decît înaintașii și urmașii săi să definească opera lui Caragiale..." etc. (p. 7). A lui Caragiale, poate ; dar despre Rebreanu — cu care a fost totuși contemporan — criticul *Vieții românești* a lăsat numai aprecieri incidentale, relevînd doar naturalismul operei, reproducerea „ternă" și „cam otova" a realității, copierea ei, afirmînd că scriitorul „n-o transfigurează (realitatea, n.n.) îndeajuns de personal, nu creează o altă lume alăturea cu cea reală, o pastișează prea mult pe aceasta" ; iar cît despre atacurile „pentru lipsa de artă a operei sale", acestea i se par — e vorba de *Ion* — „îndreptățite" (*Creație și analiză*, în *Viața românească*, VIII (1926), nr. 2—3). Despre *Răscoala* apoi, el nici nu s-a mai pronunțat. Spre norocul lui Rebreanu (și nu numai al lui !) „deslușirea cazului" său va încape ulterior pe mîini providențiale. Aflăm că prin 1956—57 („exact nu știu") poetul Beniuc vorbise la Academie despre Octavian Goga, „cu scopul de a i se reedita — odată și odată ! — poeziile". Faptul este exact. Lucrurile precipitîndu-se oricum, volumul lui Goga apare la scurt timp, fără să mai aștepte acel „odată și odată" cu rezonanța sa de *acte manqué* în sintaxa rememorării. Prefața ediției din 1957 poartă titlul *Octavian Goga, poetul*, data de 17 februarie 1957 și semnătura lui Mihai Beniuc. „A fost foarte curînd tradusă — nu știam despre aceasta — și tipărită în revista *Nagyvilág* din Budapesta. Se vede treaba că se socotea utilă, ca model" (p. 5). „Model" sau nu, traducerea a apărut în adevăr, sub titlul *Octavian Goga, a költö*, în *Nagyvilág*, II, (1957), nr. 4 (iulie), pp. 570—577. Goga era prin urmare „rezolvat". Ar fi urmat la rînd Liviu Rebreanu, căci în fraza imediat următoare aflăm : „Pe atunci, mi-aduc aminte, a venit la mine Ov. S. Crohmălniceanu și mi-a spus că are de gînd să pregătească un studiu despre Liviu Rebreanu. Voia să știe ce părere am. Bine că ajunsesem și aici ! Era timpul. I-am spus că după părerea mea trebuie să spună tot adevărul despre omul Rebreanu, pentru ca să isprăvim odată cu vorbăria șușotită și să înceapă introducerea în arena literaturii a masivei opere a scriitorului Rebreanu, fără care, în proză, eram cu o mare avere ipotecată și fără drept de folosință. Exact cuvintele pe care i le-am spus nu știu, dar Crohmăl-

niceanu eram convins că mă înţelege şi aveam mare încredere în el" (p. 5). Stilul de depoziţie judiciară nu-i lipsit de o involuntară savoare, atîta doar că el nu mai acoperă o realitate cronologică, conexat în amintire prin acel „pe atunci", succedînd cazului Goga, anului 1957 adică. Rebreanu era — totuşi — în „arena literaturii" : primele reeditări postume sînt capodoperele lui, *Ion* şi *Răscoala* (1945) ; urmate de ediţiile „Cugetarea", mai multe romane şi nuvelele (1946—1947), de o primă prezenţă antologică în 1951 şi de reeditarea, sub noi auspicii, în 1954 a *Răscoalei*, în 1955 a lui *Ion* şi a *Nuvelelor* în 1956 ş.a.m.d. E drept că critica s-a rostit întîi prin Ov. S. Crohmălniceanu (şi imediat apoi, prin Savin Bratu), dar asta s-a întîmplat încă în noiembrie 1953 (v. studiul lui Crohmălniceanu în *Viaţa românească* nr. 11 pe acel an). Acesta e numai un amănunt de restabilire a cronologiei faptelor. Procesul readucerii unor mari scriitori în circuitul viu al literaturii a fost însă ceva mai amplu decît dialogul conspirativ dintre doi interlocutori, oricîtă încredere ar fi avut unul în celălalt ! Ajungem acum şi la a treia mare iniţiativă a poetului Mihai Beniuc (de fapt, prima în ordinea revendicării ce ne propune spre crezare). E vorba de Tudor Arghezi. Iată ce ni se povesteşte : „Cînd la sfîrşitul anului 1948, după o absenţă de trei ani, mă întorceam din URSS, unde începuseră marile preparative pentru aniversarea a 150 de ani de la naşterea lui Puşkin şi unde circulau şi se puteau găsi fără oprelişti versurile lui Pasternak, Hlebnikov, ca să nu mai vorbim de Blok, Briusov ori Esenin, aveam în minte foarte limpede o idee, perfect compatibilă cu revoluţia socialistă : necesitatea valorificării depline, în noile condiţii istorico-sociale, a operei clasicilor noştri, în primul rînd a lui Eminescu, şi repunerea „în drepturi", la locul de cinste ce i se cuvenea, a lui Tudor Arghezi (p. 4).

Operaţia Eminescu, o ştim, a fost dată pe mîna doctorului Vitner. Cît despre Tudor Arghezi, în 1948 situaţia poetului era, în adevăr, precară, ca să nu zicem mai rău, în urma unor atacuri — fără temei real — declanşate succesiv, în 1947 de către Miron Radu Raraschivescu şi în ianuarie 1948 de către Sorin Toma. Totuşi, Arghezi continua să fie poetul încununat cu laurii premiului naţional de poezie din 1945, purtat în triumf la Ateneu (în 1946), artistul

incomparabil, explicat marelui public de Şerban Cioculescu în excelenta sa *Introducere...* (1946), autorul prezent prin *Versuri alese* (1946), *Ţara piticilor* şi mai ales *101 Poeme* (1947). Prestigiul său, şi prin opoziţia politică la dictatura fascistă, internarea în lagărul de la Tg.-Jiu etc. cît şi prin imensa lui popularitate, putea fi apărat încă în 1948, dar nimeni n-a riscat acest gest, atunci, nici măcar Mihai Beniuc, oricît venise acasă decis s-o facă. Motivele nu sînt greu de ghicit şi n-am fi dorit să redeschidem acest proces. Poetul îşi exprimă oricum dezacordul, măcar în notele sale intime. El ne arată că dăduse criticului Crohmălniceanu „în 1949 un caiet cu însemnări personale despre literatură, făcute zi de zi aproape, la Moscova, între care figura à propos de tăvălirea de către Sorin Toma, sub titlul pare-mi-se *Poezia putrefacţiei şi putrefacţia poeziei*, a operei lui Tudor Arghezi în mocirla unor imundiţii fetide, sub orice nivel al demnităţii umane. În caiet, imediat după citirea în ziar a împricinatelor foiletoane, scria: «Au dat lupii în poezia românească!» *Atunci*, dacă pe o cale oarecare o *terţă* persoană (sublinierile autorului) ar fi aflat despre aceasta, nici pe mine, ca unul ce-şi dădea cu părerea despre Sorin Toma, dar nici pe Crohmălniceanu, că n-a ridicat degetul să spună ce citise, nu ne-ar fi mîngăiat nimeni pe păr" (p. 5). Iată, va zice cititorul, un gest frumos, chiar dacă exorcismul e rostit în pagina intimă şi cu acelaşi confident de taină, date fiind împrejurările sugerate. Aşa o fi fost în 1949! Dar istoricul literar nu poate totuşi înţelege — şi să ni se ierte naivitatea — de ce poetul Mihai Beniuc n-a vrut să fie consecvent cu opiniile lui secrete de prin 1948—49 în 1956, cînd prezenţa lui Tudor Arghezi în noua literatură devenise o certitudine pentru toată lumea şi cînd nimic nu-l mai putea speria să alunge „lupii din literatură" cu autoritatea sa prezidenţială. În *Raportul* său din iunie 1956, în faţa obştei scriitoriceşti, Mihai Beniuc aminteşte meritele noii creaţii argheziene, dar nu spune nici un cuvînt despre marea zestre lirică acumulată în cele exact şase decenii de creaţie cîte împlinea scrisul poetului. Iar despre vechea rană se spunea: „O deosebită însemnătate a avut încă în anul 1948, înainte de a lua naştere Uniunea Scriitorilor, articolul lui Sorin Toma, care, studiind atît aspectele pozitive, cît şi cele negative ale poeziei lui Tudor Arghezi din trecut, a luat ati-

tudine împotriva formalismului şi a decadentismului, deschizînd astfel focul împotriva principalelor primejdii dinafară, pentru poezia noastră. Dar studiul lui Sorin Toma, din cauza unor exagerări şi a concluziei nejuste cu privire la perspectivele creaţiei lui Tudor Arghezi, a contribuit la o temporară izolare a marelui poet. Dar nu trebuie nici uitată, nici minimalizată importanţa acestui articol în lupta ce s-a dat apoi în general contra manifestărilor formaliste şi decadente din poezia noastră" (*Gazeta literară*, 1956, marţi 19 iunie, p. 2). Lupii — se vede — fură îmbrăcaţi nu chiar în piele de oaie, dar măcar în sumane de cioban ! O ripostă plină de demnitate a dat atunci numai poetul Cicerone Theodorescu. Preşedintele prefera eufemismele („atitudinea pentru un timp rezervată şi păgubitoare intereselor literare faţă de Tudor Arghezi"), puse în aceleaşi terezii cu „critica represivă" de care suferise „pentru greşeli reale" dar şi pentru curaj, Ov. S. Crohmălniceanu, ori Marin Preda pentru o nuvelă. Dar, „la drept vorbind, nimeni nu are de ce poza în martir sau victimă a acelor metode". Iar „greşeli, bunăoară de a împiedica sau nega valori literare reale (...) nu s-au făcut". Îi era frică şi acum poetului de o *terţă* persoană, care nu l-ar fi mîngăiat pe creştet ? Greu de crezut, de vreme ce el însuşi sublinia (v. *Gazeta literară* din 24 iunie 1956, p. 1) „lupta liberă de opinii ce s-a manifestat", marele progres înregistrat din 1949 în toate domeniile, inclusiv în acela „al exprimării curajoase a opiniei", iar într-o *Precizare*, cum îi plăcea să facă la cîte un vorbitor (v. *Gazeta literară*, din 26 iunie 1956, p. 2) mărturisea cu şi mai multă voie bună că „a putut oricine să vadă că totul se petrece aici liber, fiecare are libertatea de a-şi spune fără nici o limită tot ce crede în problemele literare şi chiar în problemele care nu sînt literare".

Vor mai trece totuşi încă trei ani pînă cînd, la ediţia din 1959 de *Versuri*, poetul Beniuc ne va mărturisi mai pe larg ce crede *Despre arta lui Tudor Arghezi*. Poetul *Cuvintelor potrivite* nu mai avea însă de mult nevoie de nu ştiu ce curaj pentru a fi „repus în drepturi" ! Cu atît mai puţin de elogiul cu o mînă, în vreme ce cu alta se lovea — tot pe aceeaşi pagină — în celălalt mare poet al veacului nostru. Blaga, ne spune Mihai Beniuc în chiar actul solemn al „repunerii în drepturi" a lui Arghezi, pentru care muncise

din 1948 cu osîrdie, „s-a complăcut să împrăştie în jurul său o tulbureală luminescentă, o luminescenţă de putregai, învăluindu-se în ea ca sepia în norul de cerneală şi ţinîndu-se sus şi la distanţă de mulţime, dar bucurîndu-se de graţii şi favoruri la cei puternici" (p. 8). Ideea o mai citisem în 1948, spusă tot aşa, de Sorin Toma, despre Arghezi. Inclusiv obsesia „luminescenţei de putregai" nu-i decît un plagiat. Oare contra căror lupi va mai fi strigat cu uşile închise în 1959 şi cui îi va fi citit Mihai Beniuc din însemnările lui intime „à propos de tăvălirea prin imundiţii" a altui mare poet ?

În articolul din *Steaua* ni se cere să avem zece ani răbdare pînă să scriem despre anii de atunci. Ca să amestecăm încă mai mult lucrurile în versiuni cît mai favorabile ? Se poate oricînd scrie adevărul, realmente *sine ira et studio*, aşa cum zicea Tacit (*Anale*, I, 1) şi nu Salustiu, cum crede poetul Beniuc...

2. *COZONACUL FĂRĂ STAFIDE*

Amintindu-i unele lucruri neplăcute, academicianul Mihai Beniuc s-a supărat * şi se plînge redactorului-şef al unei reviste, interzicînd după bunul său obicei orice replică. Împărtăşesc şi eu punctul de vedere al lui Nicolae Manolescu că polemica este, în fond, semn de vanitate. Mă declar însă împotriva agitaţiei verbale, a răstălmăcirilor şi a bătăii la palmă cu liniarul. De fapt, spuneam în articolul meu că academicianul Beniuc intentează un proces nedrept criticii româneşti, care nu i-a rămas totuşi datoare lui Liviu Rebreanu prin elogiu şi recunoaştere ; că violenţa de limbaj şi insi-

* *O culme... a culmilor* a apărut în *Tribuna* XV (1971), nr. 5. Poetul Mihai Beniuc a răspuns în aceeaşi revistă printr-o *Scrisoare către redacţie*, redactată „aequo animo" şi apărută în nr. 9, p. 14, unde cititorul e rugat s-o consulte. „Schimbul de opinii" s-a oprit — atunci — la faza admonestării. Replica mea, sub titlul *Cozonacul fără stafide* n-a putut să mai apară. Se publică acum pentru prima oară.

Scanned with OKEN Scanner

nuarea trivială la adresa criticilor mai vechi ori mai noi era deplasată; că Ibrăileanu, contrar dorinţelor oricui, n-a consacrat nici un studiu operei lui Rebreanu, faţă de care formulase, dimpotrivă, rezerve discutabile; că nu-l putem crede împărţind sfaturi în 1957, cum să se facă reconsiderarea lui Liviu Rebreanu, deoarece aceasta se înfăptuise încă în 1953; că în problema Tudor Arghezi ne pare cel puţin bizar să-şi fi exprimat dezacordul în 1948 faţă de o manifestare nedreaptă, afirmată totuşi ca importantă şi utilă în 1956, cînd adevărul putea fi rostit fără riscuri de la înălţimea prezidenţială; în fine, că aşa-zisul act reparator din 1959 faţă de Arghezi se făcea cu preţul unei loviri, în termenii celor ce vorbiseră în 1948 despre poetul *Cuvintelor potrivite*, în *omul* şi *poetul* Blaga.

Acestea le afirmasem şi nu la acestea răspunde acad. M. Beniuc, preferînd să aducă în discuţie elementul anecdotic, mărturia morţilor şi idei generale formulate pe un ton ultimativ şi rostite cutremurător, cu poftă de intimidare. Nu mă voi opri la probleme ce nici nu fuseseră puse în discuţie: Eminescu, Caragiale, chiar Goga sau Rebreanu, din opera căruia acad. Beniuc poate, ca orice cititor dealtfel să opteze pentru acel aspect ce i se pare mai demn de elogiat. Nu strică însă să examinăm două afirmaţii. Cea dintîi se referă la Premiul naţional din 1945. Eu spuneam: „Arghezi continua să fie poetul încununat cu laurii premiului naţional de poezie din 1945, purtat în triumf la Ateneu (1946), artistul incomparabil, explicat marelui public de Şerban Cioculescu în excelenta sa *Introducere...* (1946), autorul prezent prin *Versuri alese* (1946), *Ţara piticilor* şi mai ales *101 Poeme* (1947). Prestigiul său, şi prin opoziţia politică la dictatura fascistă, internarea în lagărul de la Tg. Jiu etc., cît şi prin imensa lui popularitate, putea fi apărat încă în 1948, dar nimeni n-a riscat acest gest, atunci, nici măcar Mihai Beniuc, oricît venise acasă decis s-o facă. Poetul îşi exprima dezacordul măcar în notele sale intime..." etc., etc. Cu alte cuvinte, înţelegeam acele motive ce dictau — lui M. Beniuc şi altora — tăcerea din 1948, şi asta nu pentru a o justifica pe a mea sau pe a altor elevi de liceu de pe acea vreme. Potrivit legislaţiei timpului eram, oricum, *minor* şi procesul nu-l puteam urmări decît de pe băncile de clasă şi de facultate. Dealtfel, cînd cineva de

vîrsta mea a „protestat" totuşi, îngăduindu-şi să citească pe ascuns, la Şcoala de literatură, poezia lui Tudor Arghezi, a fost eliminat cu brutalitate sub ochii duioşi ai secretarului Uniunii care patrona şcoala, acad. M. Beniuc. Dar nu despre asta e vorba ! În fond, Tudor Arghezi nu protestele minorilor le aştepta. Credeam, dealtfel, că ceea ce s-a petrecut în urma articolului lui Sorin Toma n-ar fi obiectul polemicii şi nici antecedentele, legate de acordarea premiului din 1945, pomenit doar pentru a arăta prestigiul de care poetul se bucura imediat după Eliberare. În replica sa, acad. M. Beniuc aduce însă o nouă şi neaşteptată versiune a acestor împrejurări, dorind să-şi asocieze şi rolul ce l-ar fi jucat în premierea lui Arghezi şi, mai ales, în înlăturarea „pericolului A. Toma".

Împotriva acceptării unei atare versiuni se ridică însă două evidente realităţi :

a) A. Toma nu era la acea oră un nume care să înfrunte serios nu numai concurenţa cu Arghezi (în 1945 !) şi o propunere la marele premiu se acoperea automat de ridicol dacă ea s-ar fi rostit în vederea unei atît de categorice consacrări. Dealtfel, nu vedem — şi M. Beniuc nu ne-o spune — din partea cui s-ar fi încercat propunerea lui A. Toma pentru Premiul naţional, de vreme ce toţi factorii democratici erau — cum ne arată academicianul — revoltaţi, şi-l susţineau pe Tudor Arghezi ! „Îngrijorarea" lui Mihai Ralea pare cu atît mai suspectă cu cît, se ştie doar, el era însuşi Ministrul Artelor şi, în această calitate, preşedintele comisiunii speciale, constituită în vederea acordării marelui premiu. Iată, în această privinţă, comunicatul de presă din *Scînteia*, II (1945), nr. 300 (luni 13 august), p. 2 :

„D. Tudor Arghezi a fost distins cu Premiul Naţional de Poezie.

Sub Preşedinţia dlui Mihai Ralea, ministrul artelor, s-a întrunit la Ministerul Artelor, Comisia specială pentru acordarea Premiului Naţional de Poezie pe anul 1945, formată din dnii Tudor Vianu, directorul Teatrului Naţional şi profesor de estetică la Facultatea de Litere din Bucureşti, Perpessicius, critic literar, N. D. Cocea, vice-preşedinte al So-

cietăţii Scriitorilor Români, Iorgu Stoian, directorul literelor şi manifestărilor artistice populare, precum şi dnii Mihail Sadoveanu, Mihail Codreanu şi Gala Galaction, laureaţi ai Premiului Naţional pentru Literatură.

Comisiunea a hotărît decernarea Premiului Naţional de Poezie pe 1945 dlui Tudor Arghezi, ca o recunoaştere a aportului adus de dsa literaturii române."

Cum membrii prestigiosului juriu reprezentau intelectualitatea noastră progresistă, şi cum faptul fu consemnat în toată presa democratică în mod unanim aprobativ, nu ne-ar mai rămîne să credem decît că ideea de a-l premia pe A. Toma ar fi venit din... cercurile reacţiunii. Oricum, acele forţe malefice, făcînd presiuni din umbră, ar fi putut pretinde compensativ, premiul de poezie al Academiei, pentru a-l încununa astfel pe A. Toma. Cestălalt premiu însă fu decernat, o lună mai tîrziu lui Mihai Beniuc (raportor fiind fostul director al „Fundaţiilor", D. Caracostea) şi evenimentul fu astfel comentat în presă de Geo Dumitrescu, autorul *Libertăţii de a trage cu puşca*, în *Revista Fundaţiilor Regale*, an. XII (1945), nr. 4 (decembrie), p. 878—882:

„Dacă se poate vorbi la noi în clipa de faţă de un poet al poporului, de un exponent al marelui elan colectiv către libertate şi lumină, de un tovarăş neclintit, de un gardian conştiincios al incertitudinilor lui, apoi acesta este Mihai Beniuc, cîntăreţul din Munţii Apuseni, cu atît mai vrednic de acest titlu cu cît nu i s-a dat pînă acum." (p. 883)

b) O a doua realitate ce pare să fie ignorată de preopinentul meu este *unanimitatea* cu care Arghezi a fost salutat pentru premiu. Nicăieri în presa vremii, care era dealtfel de orientări foarte eterogene şi manifest opuse, nu s-a rostit măcar o dată vreo voce, cît de timidă, care să fi opinat pentru A. Toma sau să se fi îndoit de dreptatea actului înfăptuit. Mai mult: personalitatea lui A. Toma era cu totul disparentă din revistele vremii; volumul său *Flăcări pe culmi* apare abia în 1946, iar *Cîntul vieţii*, cel mai elogiat, tocmai în 1950. Pentru argumentare, e preferabil să-l las să vorbească pe unul din cei mai autorizaţi martori ai momentului: Camil Petrescu. Comentînd Premiul naţional, el se arată impresionat, mai mult decît de originalitatea operei argheziene, de „condiţiile excepţionale în care s-a obţinut unanimitatea adeziunilor literare la premierea lui.

Scanned with OKEN Scanner

Conștiința scriitoricească întreagă, de pretutindeni, a vibrat, uitînd orice motive eterogene actului esențial de artă." (în *Revista Fundațiilor Regale*, an. XII (1945), serie nouă, nr. 1 (septembrie), p. 204).

În același sens se pronunță și elogiul lui Gala Galaction (în *Jurnalul de dimineață* VII (1945), nr. 221 din 15 august, p. 1 ; sau comunicatul aceluiași ziar (nr. 219, din 12 august), ori cel din *Tinerețea* (I, 1945, nr. 8, din 19 august, p. 3).

Ceea ce rămîne fără explicație este însă supărarea acad. M. Beniuc pentru presupusa pretenție a lui A. Toma la titlul de laureat al Premiului Național în 1945. Căci dacă o asemenea revendicare îl indigna retrospectiv pentru anul 1945, cel ce-i va decerna titlul va fi, cinci ani mai tîrziu, acad. M. Beniuc însuși. Domnia-sa ne declară a-l fi ajutat pe Arghezi vorbind despre el — *„ad majorem Dei gloriam"* — la Academie. Tot sub Cupolă și, probabil, tot *ad majorem Dei gloriam*, doar că a uitat să ne mai aducă aminte, a vorbit în 1950 despre A. Toma, spunîndu-ne atunci că poezia aceluia e „un prilej de reculegere, de adîncire a destinului poeziei noastre în prima jumătate a veacului al XX-lea, prin care viața și opera poetică a tovarășului A. Toma pot fi urmărite ca o roșie dîră de lumină lăsată prin noapte de o rachetă." Acest poet, mai aflăm cu acel prilej, „nu caută cărăruia singuratică, nu umblă după colțișorul ascuns, în care să-și drămuiască tristețile și bucuriile personale, ci este conștient de participarea sa la viață." Epoca în care se afirmă A. Toma este una cînd „poezia românească intra într-o criză puternică" (1904—1905), adică anii apariției *Poeziilor* lui Oct. Goga și a *Rugii de seară* arghezieme, n.n.). „Pe de o parte, se alunecă tot mai adînc spre un tradiționalism salonard, cu țărani idilici, cu viața rustică idealizată, cu sate pitorești (...) Burghezia se silea, prin versul poeților ce-i făceau jocul, să îmbrace în culori frumoase mizeria țărănimii sărace și să acopere cu sunete dulcege plînsetele și glasul de revoltă ce se ridica de jos. Pe de altă parte, sub influența literaturii decadente occidentale, se întinde tot mai mult la noi buruiana cosmopolitismului, iar în poezie formalismul, un mod de manifestare cosmopolită, se răspîndește cu mare repeziciune, cultivînd vorba pentru vorbă, și înstrăindîndu-se tot mai mult de înțelegerea po-

porului ca expresie şi conţinut, — îndepărtîndu-se de popor şi devenind o marfă pentru cîţiva «aleşi» şi «iniţiaţi»."

Poezia lui A. Toma era în această epocă — s-ar zice — singura *autentică*. În ultimii ani apoi, această poezie „s-a lansat în fruntea literaturii noastre, fertilizînd cîmpul". „De atunci (1944, n.n.) poetul, bogat în ani şi în experienţa vieţii, se ţine fără întrerupere în fruntea poeziei noastre." A. Toma „ne învaţă", el „ne dă un prim strălucit exemplu în ţara noastră de felul cum trebuie să se dezvolte arta noastră, pentru ca ea să fie vie şi să rămînă peste veacuri, răspunzînd cerinţelor timpului, ale momentului istoric." Şi: „Noi îi mulţumim pentru toată învăţătura primită" etc., etc. (M. Beniuc, *Linia ascendentă a poeziei lui A. Toma*, discurs rostit la 14 februarie 1950 în şedinţa festivă a Academiei, publicat în *Viaţa românească*, 1950, nr. 2, p. 289—294). Regret că spaţiul nu-mi permite reproducerea *întregului* discurs, pentru a evita vreo bănuială de „trunchiere". Cît despre o eventuală schimbare a sensului, ea mi se pare imposibilă — chiar dacă autorul ar dori-o — el rezultă foarte clar din fiecare pasaj. Oricum, discursul despre Arghezi, cinci ani mai tîrziu, va fi incomparabil mai rezervat şi mai circumspect în elogii. Rămîne doar să ştim cînd era sincer acad. M. Beniuc? Cînd se zbătea din răsputeri pentru a înlătura presupusa poftă a lui A. Toma după Premiul Naţional, ori atunci cînd îl încununa însuşi cu laurii academici?

Mai e nevoie de lămurit un lucru: la Congresul scriitoricesc din 1956, cum şi eu arătam, acad. M. Beniuc recunoştea contribuţia lui Tudor Arghezi la poezia contemporană. În „scrisoarea" din *Tribuna*, amintind acel episod, afirmă:

„La Congresul Scriitorilor din 1956, primul după conferinţa din 1949, eu am spus în raportul oficial cu privire la cazul Arghezi, referindu-mă la pamfletul lui S. Toma şi în prezenţa lui doar atît: «Dar studiul lui Sorin Toma, din cauza unor exagerări şi a concluziei nejuste cu privire la perspectivele creaţiei lui Tudor Arghezi, a contribuit la o temporară izolare a marelui poet.» Oare înainte a spus cineva măcar cu o iotă mai mult sau chiar atît? Nu!"

Autocitîndu-se, acad. Beniuc se pare că a uitat în grabă restul pasajului, pe care i-l reamintim: „Dar nu trebuie nici

uitată, nici minimalizată importanța acestui articol [„pamfletul lui S. Toma" acum, n.n.] în lupta ce s-a dat apoi contra manifestărilor formaliste și decadente din poezia noastră." (Cf. *Gazeta literară*, 1956, marți 19 iunie, p. 2.)

În fine, relativ la problema Blaga, reamintesc citatul din *Prefața* la *Poeziile* lui T. Arghezi (1959), la care mă referream :

Blaga „s-a complăcut să împrăștie în jurul său o tulbureală luminescentă, o luminescență de putregai, învăluindu-se în ea ca sepia în norul de cerneală și ținîndu-se sus și la distanță de mulțime, dar bucurîndu-se de grații și favoruri la cei puternici." (p. 8)

Cititorul nepărtinitor va recunoaște că nu de *filozofia* lui Lucian Blaga e vorba aici, cum dealtfel nu aceea era vizată nici în atacul pieziș din romanul de tristă memorie *Pe muche de cuțit*, ci de poetul și — mai cu seamă — *omul* Blaga. Asemenea jigniri nu se pot răscumpăra cu nici un fel de acte filantropice. Dealtfel, de la articolul din *Steaua* (la care mă referream eu în *O culme... a culmilor*) și pînă la epistola către clujeni din *Tribuna*, acad. M. Beniuc și-a modificat sensibil versiunile, amestecînd mai ales pronumele personale și preferînd o anumită incoerență vinovată față de logică, după ce întîia oară se arătase tot astfel indiferent la cronologia faptelor de istorie literară. Or, legile logicii — lucru subliniat încă de Auguste Comte — sînt prin natura lor însăși invariabile și comune, nu numai tuturor vremilor și locurilor, dar și tuturor subiectelor, fie ele reale ori himerice, ba ele se cer respectate și în visurile noastre. Cineva care cunoaște și psihologia peștilor putea să se gîndească la atîta lucru...

P.S.

În articolul precedent nu erau (cum poate oricine constata) nici „ton de insultă și calomnie", nici citate truncheate cu scopul de a atribui sens contrar ideii autorului, astfel că admonestarea preopinentului meu e neavenită. Citind ori recitind textele, lectorul de bună credință se poate convinge de partea cui e adevărul. Acuzat că extrăsesem „numai stafidele din cozonac", nu voiam să angajez o polemică, imposibilă cu temperamente cezarice, cît doar să văd ce mai rămînea din coca...

1971

Scanned with OKEN Scanner

RESTAURAREA DOCUMENTULUI

(Adevăratul text al lui Lucian Blaga)

În nr. 3/1977 revista *Manuscriptum* a publicat sub titlul redacţional / *Pro domo* / *Fragmente autobiografice* un text inedit de Lucian Blaga, prezentat de Pavel Ţugui, într-un comentariu introductiv drept „fragmente dintr-un tulburător jurnal autobiografic pe care poetul ni l-a încredinţat, la sfîrşitul lunii septembrie 1959". În articolul meu *Cîteva probleme* (*România literară*, XI, nr. 16, 20 aprilie 1978) *, semnalînd pericolul manipulării iresponsabile a unor texte blagiene postume, inedite, „descoperite" şi publicate fără facsimile şi fără explicaţii convingătoare, dădeam şi exemplul flagrant al pretinsului „jurnal autobiografic" (sic !), care nu e, în fapt, decît un memoriu al poetului, provocat de apariţia romanului lui Mihai Beniuc *Pe muche de cuţit* (1959). Arătam atunci că scoaterea din context a pasajelor prezentate drept „fragmente autobiografice", deturnează sensul şi finalitatea documentului autentic, aruncînd totodată o falsă lumină asupra stării psihice a autorului, prin discontinuităţile şi disparităţile „fragmentelor". Totodată, puneam la îndoială că împrejurările în care Pavel Ţugui ar fi ajuns în posesia „fragmentelor autobiografice" erau corect mărturisite în preambulul din *Manuscriptum*. Încheiam cu limpedea precizare că „o revistă poate să accepte sau nu publicarea unui text cu implicaţii delicate, lăsînd eventual

* Cititorul l-a putut parcurge în întregime în prezentul volum, sub titlul *Blaga în actualitate (Cîteva probleme)*.

posterității revelația lui ; nu are însă dreptul să deturneze sensul, finalitatea și esența documentului. Riscul deformărilor (inclusiv al desfigurării portretului psihologic al autorului) implică o grea răspundere." În polemica angajată la scurtă vreme de către Al. Oprea, directorul revistei *Manuscriptum* (*Cîteva precizări*, în *România literară*, XI, nr. 18, 4 mai 1978 și *O ultimă precizare*, nr. 20, 18 mai 1978, răspuns la *Dreptul la replică* publicat de mine în nr. 19, din 11 mai al aceleiași reviste) lucrurile n-au primit elucidarea dorită. Al. Oprea, recunoscînd implicit caracterul de „memoriu" al textului (lucru considerat de dînsul drept un „secret al lui Polichinelle" în lumea literară), invocă totodată dreptul publicației ce conduce de a pune în circulație unele documente și sub formă *fragmentară*, eludînd însă esența chestiunii : deturnarea sensului, desfigurarea documentului. Preferînd apoi o tactică de abatere a atenției asupra unor chestiuni și aspecte secundare, neesențiale, și înlocuind argumentul documentar cu ironia, Al. Oprea respinge *de plano* pretenția elementară a publicării facsimilului primei file din „documentul" în discuție. Catalogînd obiecțiile mele drept „un mod grăbit și facil polemic în emiterea de sentințe, lansarea de acuze fără acoperire", Al. Oprea mă somează în două rînduri să produc eu proba materială a afirmațiilor : „Pe ce se bazează Mircea Zaciu cînd emite asemenea acuzații grave privind deformările, deturnarea sensului și a esenței documentului ? Cunoaște cumva acest document ? Atunci să producă dovezile de rigoare. Dar nu, după cîte înțeleg, el se bizuie exclusiv pe «impresia» pe care i-a produs-o reproducerea fragmentelor (...). Ce să zic, grozavă metodă științifică la care apelează un istoric literar rutinat !" Și, în *O ultimă precizare* : „Lui Mircea Zaciu i se pare «hazlie» pretenția pe care am formulat-o ca în sprijinul acuzațiilor emise să producă dovezile necesare. După opinia sa redacția revistei este cea care trebuie să procedeze așa, disculpîndu-se de învinuirile aduse. Prin urmare, dacă cineva îți spune că ești hoț, nu persoana în cauză care proferează acuzația este obligată să-ți prezinte dovezile, ci tu, om cinstit, să dovedești că n-ai furat ! Este, într-adevăr, de tot hazul acest raționament."

Să se observe, întîi de toate, astuția avocățească a răstălmăcirii celor afirmate de mine anterior : pretenția (absolut

legitimă în cazul unei reviste de *documente literare* !) de a se da facsimilul, mai ales atunci cînd în jurul textului pus în circulaţie „fragmentar" se naşte o controversă. Dar, pentru a nu-i mai oferi colegului Al. Oprea atîtea motive de „haz" în trucarea documentelor de istorie literară, şi spre a-i satisface arzătoarea dorinţă de a avea încă o dată sub ochi textul integral al documentului Blaga, şi mai cu seamă pentru a lămuri opinia publică în spiritul adevărului şi al respectului faţă de memoria unui mare scriitor, sîntem în măsură să oferim „proba" materială refuzată de revista *Manuscriptum*. Publicăm aşadar textul integral al memoriului lui Lucian Blaga, după copia aflată în arhiva savantului istoric Constantin Daicoviciu. Precizăm totodată (pentru a întîmpina insinuarea din finalul „ultimei precizări" a preopinentului nostru) că nu e vorba de vreo „formă primară" sau de o „variantă", întrucît Blaga a redactat *un singur text*, copia reprodusă de noi fiind conformă cu originalul manuscris aflat în arhiva familiei poetului. Regretăm că spaţiul nu ne permite să punem pe două coloane documentul autentic cu „fragmentele autobiografice" din *Manuscriptum*, pentru urmărirea simultană a contrafacerii. Cititorul specialist (şi toţi cititorii de bună-credinţă) pot însă confrunta cele două texte, conchizînd singuri cine are dreptate. Din compararea textelor rezultă : 1) că este vorba de un *memoriu*, şi nu de un „jurnal autobiografic", 2) că textul autentic a fost tăiat cu foarfeca şi, pentru a i se deturna sensul şi finalitatea, s-a procedat după o penibilă tactică a „amestecului cărţilor" : ordinea însăşi a pasajelor a fost schimbată arbitrar. În acest mod, ceea ce avea un caracter logic, organic, succesiunea ideilor urmînd firul unei demonstraţii, apare în *Manuscriptum* sub înfăţişarea de „note" disparate, aruncate pe hîrtie la întîmplare, fără nici o legătură internă între idei şi fapte ; 3) numeroase omisiuni din chiar pasajele reproduse în *Manuscriptum* nu sînt marcate onest cu paranteze drepte, ci cu puncte de suspensie, creînd impresia că ele ar aparţine autorului, nu „editorilor". Desfigurarea pînă la nivelul frazei vădeşte — dincolo de orice „justificări" invocabile — abdicarea de la etica elementară a trascrierii şi punerii în circulaţie a unui document.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, receptarea critică a operei lui Lucian Blaga se află astăzi într-unul din momentele sale cele mai fertile, radical deosebit de perioada elaborării documentului în cauză : opera literară şi filozofică este aproape în întregime reeditată, au apărut noi exegeze şi studii care analizează creaţia blagiană dintr-o fermă perspectivă marxistă. Faza studiilor, în prezent, am analizat-o dealtfel chiar în articolul de la care a pornit polemica (*Cîteva probleme*, v. mai sus !). Sîntem mai pregătiţi deci să aşezăm semnificaţiile memoriului din 1959 în justul lor context. Odată restituit textul integral, discuţia asupra diverselor aspecte ale conţinutului său abia acum se poate angaja în termenii săi cei mai exacţi : istoria literară va elucida sensurile polemice, pe fundalul clarificărilor ideologice decisive realizate începînd cu Congresul al IX-lea al P.C.R. Tocmai pentru a da o bază documentară autentică, necontrafăcută, netrucată unei viitoare istorii literare contemporane (inclusiv unei viitoare monografii Lucian Blaga) documentul în discuţie trebuie cunoscut integral.

Îl reproducem în paginile ce urmează.

*
* *

Către Comitetul Central al P.M.R. (secţia cultură şi artă), Bucureşti.

La ora cînd aştern pe hîrtie aceste rînduri nu am citit încă romanul *Pe muche de cuţit*, pe care de curînd scriitorul Mihai Beniuc l-a publicat. Şi nu ştiu dacă vreodată îl voi citi. Despre calitatea literară a romanului îmi pot face, cred, o aproximativ justă idee după un fragment ce a apărut în „Gazeta literară" subt titlul „Marele Anonim". Acest fragment l-am citit ; l-am citit chiar cu mare atenţie. Lectura m-a lăsat într-o stare de nedumerire, care nu ştiu cît timp mă va ţine pe loc. Sunt contrariat, aproape uluit de modul cum un scriitor, subt pretextul că ar face realism socialist, poate să-şi descarce în pagini de literatură, exact ca într-o şedinţă medicală de analiză „psihică", toate complexele sufleteşti de care suferă.

Romanul pare prilejuit de anume amintiri ale autorului din anii de război. Îmi închipui că există o seamă de personaje în viaţă cari se vor recunoaşte în romanul lui Mihai

Scanned with OKEN Scanner

Beniuc. Nu voi contesta romancierului dreptul de a-şi întruchipa personajele după modele în viaţă, şi după cerinţe impuse de arhitectura operei concepute. Un asemenea drept rămîne însă condiţionat şi limitat. Cred că nici un scriitor, care respectă o anume etică a scrisului nu va divulga numele modelelor vii ale personajelor sale, mai ales nu atunci cînd în sarcina lor se pun atitudini sau fapte într-adins ticluite ca să discrediteze. Un scriitor, care mai poartă în sine un strop de conştiinţă şi de răspundere a scrisului, se va feri în orice caz să atribuie unui personaj al său, identificabil cu viaţa reală, atitudini sau fapte infamante pe de-a-ntregul *născocite*. Cînd nu urmează această linie, scriitorul se face, evident, vinovat de culpa, care în termeni juridici se poate numi denunţ calomnios.

În personajul Marele Anonim din fragmentul de roman la care mă refer, fiind oarecum arătat cu degetul, cînd aluziv, cînd prin gesturi ce nu îngăduie vreun echivoc, am fost nevoit să mă recunosc pe mine însumi, chiar fără „nume". Într-adevăr, în timpul războiului, cînd eram profesor la Universitatea Cluj—Sibiu, mulţi studenţi, sau prieteni, cunoscuţi, sau necunoscuţi, îmi dăduseră porecla de „Marele Anonim". Porecla circula pretutindeni printre intelectualii din ţară. Faptul îşi are explicaţia : în filozofia mea vorbesc adesea despre o fiinţă metafizică pe care o numesc „Marele Anonim". Transferul de nume s-a făcut în chip firesc, dat fiind că cititorii nu prea găseau în lume fiinţa metafizică, dar întîlneau în schimb pe autorul care a imaginat-o. Dar nu numai această împrejurare face să fiu identificat cu personajul Marele Anonim din romanul lui Mihai Beniuc de oricine a umbalt puţin prin gîndirea românească. Romanul însuşi oferă cititorilor şi alte indicaţii ce îndrumă spre identificarea personajului în chestiune cu scriitorul Lucian Blaga. Astfel despre Marele Anonim se spune în roman că este „poet" şi „filozof", profesor de filozofie la Sibiu, fost ministru plenipotenţiar. Se mai aminteşte apoi în roman despre o anume teorie a Marelui Anonim, teorie despre care toată lumea ştie că este a lui Lucian Blaga. Dacă scriitorul Mihai Beniuc mi-ar fi atacat ideile, atitudinile, faptele, de pe poziţii filozofice şi de cinste profesională — nu m-aş fi sezisat

de romanul său ; dînsul mă atacă însă, după cum voi căuta să dovedesc, pe un plan de ficţiuni calomnioase ; astfel e firesc să încerc a lua cuvîntul.

Să mi se dea voie să vorbesc în cele ce urmează despre o latură foarte întunecată a puterii de creaţie a romancierului Mihai Beniuc. Sunt foarte înclinat să cred că romancierul se identifică însuşi cu personajul pe nume Mustea. Bănuiesc aceasta după o anume impresie : Mustea e pus în roman să umble tot timpul pe cataligi. Vorbesc la figurat. Vreau să spun că Mustea e pus să umble la un nivel, la care în timpul războiului Mustea cel real nu a umblat. Nu contest însă romancierului dreptul de auto-transfigurare.

În fragmentul de roman, de care mă voi acupa în memoriul de faţă, autorul imaginează pe seama poetului şi filozofului Marele Anonim lucruri cari pot să atragă oprobiul obştei româneşti. Voi spune deci chiar de la început că întregul cuprins al fragmentului este născocit, pe de-a întregul născocit, cu intenţia vădită de a defăima. Şi de a da publicului cititor din Republica Populară Română o imagine despre Lucian Blaga, care să fie cît mai departe cu putinţă de aceea, care realmente şi de zeci de ani s-a statornicit în conştiinţa intelectualităţii româneşti.

Romancierul Mihai Beniuc vorbeşte despre o serie de întîmplări şi conversaţii, ce le-ar fi avut cu Marele Anonim în timpul războiului. Îmi amintesc că între mine şi scriitorul Mihai Beniuc au avut loc întîlniri ; mai multe, după întoarcerea mea de la Lisabona în primăvara anului 1939, şi apoi vreo cîteva în timpul războiului. Conţinutul conversaţiilor noastre a fost însă cu totul altul decît cel arătat, într-un stil de penibilă vulgaritate, în roman. Iau lucrurile pe rînd.

Ca să dea impresie de veridic întregului fragment, Mihai Beniuc afirmă, pe la începuturi, că ar fi avut cu mine discuţii de domeniu biologic, în cursul cărora aş fi încercat să-l vrăjesc cu teoria „entelehială“ a lui Driesch. Răspund : oricîte calităţi de „vrăjitor“ îmi atribuie Mihai Beniuc, eu nu am putut să fac un asemenea lucru, deoarece în timpul cînd Mihai Beniuc plasează discuţia, eu publicam un volum de metafizică, în care combăteam atît teoria materialistă, *cît şi cea entelehială*, propunînd în legătură cu fenomenele vieţii o teorie personală. Aici o paranteză. Mihai Beniuc scrie că ar fi avut cu mine discuţii despre „entelehie“ şi „elanul vi-

tal", că eu speram să-l cîştig măcar „pentru vitalism". Dar că Dsa îşi amplifica mereu argumentele împotrivă, pînă cînd mă obosea. Mihai Beniuc, se pare că aveţi memorie foarte scurtă, cînd interesele vă cer aceasta. Vă arăt numai-decît un document scris, destinat să vă demaşte complet metodele lipsite de orice omenie. Iată în legătură cu Driesch şi cu alţi vitalişti, o foarte picantă informaţie, din care reiese învederat că Beniuc se comportă ca un mitoman al autotransfigurării. În 1938, binişor înainte ca noi să ne fi cunoscut, Mihai Beniuc a prezentat într-un scurt studiu, în termeni pozitivi, favorabili, elogioşi, aproape entuziaşti, filozofia entelehială a lui Driesch şi alte filozofii vitaliste, aceasta în *Istoria filozofiei moderne* (vol. III, pag. 320). Nu este acest amănunt o dovadă că Mihai Beniuc născoceşte pe seama mea lucruri după bunul său plac şi că este în stare să mă învinuiască pe mine de fapte, de care, în perspectivă marxistă, însuşi s-a făcut vinovat ?

Într-un alt loc al Fragmentului, M. Beniuc scrie că venea pe la mine cu tîrîşenii, „ca să-mi dea foc" ; că a încercat să publice articole împotriva mea, dar că nici o publicaţie nu i le accepta. Nu, Mihai Beniuc ! Îmi daţi voie să vă corectez amintirile în sensul probelor ce le pot produce. În primăvara anului 1941 aţi trecut într-adevăr pe la Sibiu ; ne-am plimbat prin Dumbravă. Dacă nu vă mai amintiţi bine conversaţia, vă ajut. Izbucnise tocmai o polemică de prioritate între Dan Botta şi mine pe chestiunea „Spaţiului mioritic". Mi-aţi cerut informaţii, lămuriri. Vi le-am dat. În timpul cînd, după cum pretindeţi, aţi încercat să plasaţi articole împotriva mea, aţi publicat într-adevăr ceva despre mine : aţi publicat în „Luceafărul" de la Sibiu, un articol „favorabil" mie în marginea polemicei Dan Botta — Blaga, adică în marginea „Spaţiului mioritic", lucrare ale cărei idei le stîlciţi acum după bunul Dvoastră plac. Atît de „combativ" eraţi în timpul războiului ! Din cele ce voi arăta, se va vedea că în toate chestiunile pe care Mihai Beniuc le atinge sau le dezbate în Fragmentul său, combativitatea sa „dintr-o bucată" a avut loc numai pe planul imaginaţiei, în încăperea fără ferestre în afară a monadei sale.

Despre filozofia mea Mihai Beniuc vorbeşte ca un lăutar care nu ştie să descifreze notele şi le cîntă după ureche. Într-un loc din Fragment, Mihai Beniuc îşi închipuie că dă

dovezi de extraordinară pricepere într-ale filozofiei făcînd observaţia : „dar dacă faptele vor vădi că mitul său (despre „Marele Anonim", n.n.) nu-i decît un mit !" — Mihai Beniuc, nu este cazul să vă osteniţi a arăta acest lucru, căci în atîtea locuri, unde vorbesc despre „Marele Anonim", spun însumi, deschis şi clar, că ideea aceasta o socot un „*mit*". Că un poet nu poate în nici un fel să aprecieze „miturile", e o situaţie ce-l priveşte exclusiv pe Mihai Beniuc. Îi amintesc doar că toţi înaintaşii săi întru poezie, de la Eschil la Shakespeare şi la Goethe, cei trei poeţi favoriţi ai lui Marx, aveau alte păreri despre „mituri".

În alt pasaj al Fragmentului, Mihai Beniuc îmi atribuie atitudini reactive de soiu antisemit. Ar fi fost de dorit ca o atît de nevoalată învinuire să fie întărită cel puţin cu vreo frază, oricît de scurtă, din scrierile mele. Căci eu am scris şi am publicat în viaţa mea zeci de cărţi, sute de articole şi atîtea studii. Niciodată însă în aceste scrieri nu m-am manifestat ca un antisemit. Dimpotrivă ! Iată mărturii ale ideilor mele : în anul 1935, în toiul mişcărilor antisemite, revista „Gîndirea" a publicat un număr întreg închinat problemei rasiale. Am colaborat şi eu la acel număr cu un esseu în care prezentam rasa ca o realitate ; un esseu în care mă exprimam însă categoric împotriva oricărei discriminări spirituale cît priveşte rasele. Am *combătut* în acel esseu îndeosebi *mesianismul rasial*, arătînd printre altele că rasismul naţional-socialist din Germania îl socot modelat după ideile despre poporul ales din Vechiul Testament. Problema raselor o puneam în sensul unei *echivalenţe* a posibilităţilor creatoare proprii tuturor raselor. Teza mi-o sprijineam citînd, printre altele, poezii de-ale pigmeilor din Africa şi de-ale triburilor din Oceania. Problema rasială am expus-o pe larg în spirit *umanist*. În diversele rase vedeam produse ale naturii şi ale vieţii, fenomene ce ar trebui privite şi îmbrăţişate cu respect, evlavie şi simpatie, oricînd şi oriunde. Dealtfel în toate lucrările mele de filozofia culturii am încercat să prezint popoarele lumii cu culturile lor în acest spirit de largă comprehensiune. Ce motive tenebroase îl determină pe Mihai Beniuc să mă prezinte ca pe un furibund şi sîngeros adept al rasismului naţist ? Aş dori să ştiu, aşa din simplă curiozitate, dacă dînsul a luat în perioada, despre care este vorba, vreodată, în articolele sale, o atitudine tot atît de

clară împotriva mesianismului rasial naţist, cum este aceea pe care (lipsă cîteva cuvinte din text, n.ed.) focul discuţiilor.

Mihai Beniuc brodează fantezist, pe motivul unei pretinse păreri ce mi-aş fi exprimat cu privire la durata războiului, o seamă de dialoguri între Mustea şi Marele Anonim. Iată, nu-mi amintesc să fi vorbit vreodată cu Mihai Beniuc despre durata războiului. Eu ştiu că acele conversaţii ale noastre erau foarte anoste, după cum însuşi Mihai Beniuc recunoaşte la începutul Fragmentului. Cît priveşte fanteziile, cu cari romancierul îşi umple pretinsele conversaţii cu mine, ele pot fi uşor reduse la nimic, prin ele însele. Îmi este negrăit de dureros, că astăzi, 50 de ani de cînd tatăl meu a decedat, sunt adus în situaţia să-i apăr amintirea de infamiile fără scrupule ale unui confrate întru ale literaturii. Mihai Beniuc, nu s-a aprins hîrtia de ruşine de subt condeiul D-voastră, cînd aţi scris ce-aţi scris despre preotul Isidor Blaga din Lancrăm? În această parte a Fragmentului neruşinarea ia proporţii de neruşinare la puterea a doua, căci în alineatele la cari mă refer, mă puneţi chiar pe mine să-mi defăimez părintele! Preotul Isidor Blaga aprecia desigur orice muncă manuală, dar ar fi găsit operaţia de înjunghierea porcului de Crăciun incompatibilă cu starea sa preoţească. Despre vreun preot-măcelar nici n-am auzit dealtfel vorbindu-se vreodată prin cîtă lume românească am umblat; nici prin anecdote ţigăneşti n-am întîlnit o asemenea figură. Literatura noastră a trebuit să-l aştepte pe Mihai Beniuc ca să ne-o dea. Cu privire la viaţa de trudă a preotului Isidor Blaga se poate informa oricine printre bătrînii satului meu natal. El a fost un cărturar luminat, cum puţini a avut Transilvania în epoca sa. Un intelectual, care şi-a făcut liceul şi bacalaureatul la Bruckenthal, şcoala germană de la Sibiu, pe la 1870. Un intelectual cu preocupări diverse, care în anii săi de seminar a luat premiul Mocioni pentru o compoziţie muzicală *originală*. Un preot care citea pe Kant, pe Feuerbach, pe David Strauss. Un preot, care în spirit de liber-gînditor, a decimat pe cît era cu putinţă *credinţele deşarte* din sat, şi care şi-a închinat toate ostenelile nevoilor economice şi ridicării culturale ale obştei. El a fost omul care a împămîntenit în sat plante ca lucerna, napul, şi multe

altele. El a adus în sat subt formă de „întovărășire" cea dintîi locomobilă și batoză de treierat, pe la 1880. A dat și examen de mașinist, ca să-i învețe pe țărani să umble cu mașina. Pe la 1902 el a impus prin lămurirea sătenilor comasarea pămîntului. Tot cam pe-atunci el a publicat, într-o bibliotecă de la Orăștie, o cărțulie în care da țăranilor lămuriri cu privire la lucrările ce trebuiesc făcute după comasare. Îmi pare rău că în familie nu s-a păstrat nici un exemplar, dar cred că la biblioteca fostei „Astre" de la Sibiu se va mai găsi această cărțulie, de un deosebit interes pentru istoria agrologiei la românii din Transilvania. Lancrămul este, de pe urma activității tatălui meu, pînă astăzi, o așezare, deși săracă, fruntașă totuși printre celelalte așezări, prin hărnicia oamenilor și prin știința de carte a acestora. Analfabetismul a fost stîrpit în sat încă de pe la 1900. Nu cred să existe în țara noastră un alt sat, din care să se fi ridicat un mai mare procent de intelectuali ca Lancrămul. Dacă povestea cu înjunghierea porcului și cu incendierea șurii ar fi adevărată, oamenii mai în vîrstă din sat și-ar aduce aminte de întîmplare. Aflați pe urmă, Mihai Beniuc, că biserica nu era acoperită cu șindrilă și că nu s-ar fi putut aprinde de la șura popii, căci este la o distanță cam de-un kilometru de casa copilăriei mele. Mă opresc asupra acestor detalii ale povestirii Dvoastră, fiindcă din atari amănunte, căzute cu totul anapoda, se poate vedea că nu *eu* v-am povestit snoava, și că, prin urmare și toată discuția brodată pe canavaua acestei snoave este o simplă, foarte perfidă invenție a romancierului. Da, preotul Isidor Blaga a fost cunoscut ca un rar cărturar și respectat ca atare. Dvoastră ați făcut din el un preot-măcelar! Dacă Mihai Beniuc ar fi citit numai a zecea parte din cărțile pe care le-a citit tatăl meu, l-aș socoti un mare intelectual.

Din pretinsele conversații, ce ar fi avut loc între Mustea și Marele Anonim, se desprinde concluzia netă că eu aș fi fost un fanatic hitlerist. „Hitler... cel mai mare om al timpurilor!" Aceste cuvinte le-aș fi rostit — eu? Aud? Cînd? Unde? Dacă acestea ar fi fost cuvintele și credința mea, cum se face că, deși înainte de război și în timpul războiului, am publicat atîtea cărți și esseuri, numele lui Hitler nu se găsește amintit o singură dată măcar în scrierile mele? Cum se face că nu i-am trimis fuehrerului o telegramă de

felicitare după triumfurile sale din Franța ? Există scriitori români, cari atunci l-au felicitat într-adevăr prin revistele timpului. (A se vedea bunăoară ce a scris Camil Petrescu în „Revista Fundațiilor". Dacă aș fi fost un fanatic hitlerist, cum pretinde Mihai Beniuc, cum se face că în momentul cînd la Sibiu s-a înființat „Asociația româno-germană", invitat fiind să particip ca membru, am refuzat această „onoare" printr-o adresă trimisă lui Vasile Cotruș, secretarul asociației ? În acea adresă lămuream secretariatul că sunt un admirator al culturii germane cu exponenți precum Johann Sebastian Bach, Leibniz, Kant, Goethe, Beethoven, Hegel, Hölderlin, George, Rilke. Căutați, Mihai Beniuc, adresa mea și veți afla că în răspunsul meu n-am pomenit numele lui Hitler, deși, dacă aș fi fost un fanatic hitlerist, aș fi avut atunci ocazia să-mi rostesc „entuziasmul". Și să recoltez chiar profituri de pe urma entuziasmului. Dar, iată, concluzia adresei mele era *refuzul* de a accepta situația de membru al Asociației.

Pretinsul meu „fanatism" hitlerist este infirmat și de unele fapte din timpul războiului, pe cari mă văd nevoit să le evoc „pro domo". În primele luni ale anului 1941, după ce regimul Antonescu s-a instalat singur la putere, au venit la mine doi trimiși din partea ministerului propagandei ; pot să le arăt numele : prof. D. Stăniloaie și prof. Grigore Popa. Îmi făceau oferta să accept direcția ziarului „Țara" de la Sibiu. Oferta venea din partea Ministerului. Ziarul avea menirea să sprijinească politica regimului. Am refuzat. De trei ori au venit la mine acești trimiși. De trei ori am refuzat. Spusele mele pot fi controlate, căci D. Stăniloaie și Grigore Popa sunt în viață. Vreau să produc cu aceasta încă o dovadă, cît de dispus am fost a mă „angaja" pe linia unei politici fasciste sau pro-fasciste ! Desigur, o asemenea „angajare" mi-ar fi adus mari, spectaculoase beneficii. Dar uite, nu m-am „angajat". În schimb, întrucît amintirea nu mă înșeală, scriitorul Mihai Beniuc s-a grăbit să „colaboreze" la acel ziar. Dacă mă găsesc în această privință într-o eroare de memorie — omul Mihai Beniuc mă va scuza, căci *errare humanum est*.

Sau, o altă întîmplare.

În 1943, cînd scoteam sub direcția mea la Sibiu revista de filozofie „Saeculum", am luat ca secretar de redacție pe

Zevedei Barbu, cu toate că ştiam că avea idei de stînga. La revistă colaborau oameni de cele mai diverse orientări. Întîia condiţie ce-o puneam pentru orice colaborare era : colaboratorul trebuia să vină cu lucruri gîndite liber, cu creerul său şi nu cu al altuia. Respectam în aşa măsură libertatea de creaţie şi de gîndire încît am publicat în revistă şi articole ce combăteau chiar idei de-ale mele. Colecţia revistei serveşte suficiente dovezi în acest sens. Cine va reciti colecţia se va convinge apoi repede că au apărut în paginile revistei lucrări, articole, aprecieri, de o deosebită îndrăzneală, dacă se ţine seamă de condiţiile istorice de atunci. În toamna anului 1943 a „căzut" un grup de „comunişti" de la Sibiu. Printre ei se găsea Zevedei Barbu, secretarul de redacţie al revistei „Saeculum" şi profesorul Petre Drăghici. La proces, printre martorii apărării m-am aflat şi eu. În pledoaria mea, ce a durat mai bine de-o oră, am căutat să salvez pe aceşti intelectuali, creîndu-le alibiuri, la cari înşişi nu se gîndiseră vreodată. Nu vreau să-mi atribui atitudini ce nu le-am avut ; precizez : am luat apărarea acestor intelectuali nu fiindcă aş fi fost convins de „nevinovăţia" lor în situaţia de-atunci, nici pentru motivul că însumi aş fi fost „marxist", căci nu eram, dar pentru simplul motiv că nu înţelegeam ca oamenii să sufere pentru ideile sau convingerile lor. Printre martorii acuzaţilor se găseau atunci şi profesorul Răcoasa de la Bucureşti, de la care la nevoie se pot obţine referinţe cu privire la modul cum am făcut apărarea celor doi. Nu s-ar putea spune că eu personal nu riscam nimic luînd atitudinea ce-o luam, căci campania teologică împotriva mea era în toi, iar Nicolae Bălan, metropolitul de-atunci, căuta să mă implice şi pe mine în proces. Că metropolitul avea influenţă chiar şi în justiţia militară se poate dovedi : înainte de proces, un consiliu (de generali ?) a discutat, dacă n-ar fi cazul să fiu arestat şi eu. N-am fost arestat, dar chestiunea s-a pus. Detalii în privinţa aceasta ar putea să dea, dacă mai este în viaţă, generalul (pe-atunci) Filip Agricola. Înşir toate acestea, în memoriul de faţă, nu pentru a mă transfigura post-festum în „comunist", căci nu eram ; înşir faptele pentru a infirma acuzele ce mi se aduc în Fragmentul de roman al lui Mihai Beniuc de a fi fost un fanatic hitlerist. Să mi se permită însă a-l întreba pe scriitorul Mihai Beniuc : în momentul cînd eu, pretinsul hi-

Scanned with OKEN Scanner

tlerist, luam cu îndrăzneală apărarea celor doi intelectuali în procesul comuniştilor de la Sibiu, dînsul cam pe unde se ţinea ?

În legătură cu pretinsul meu fanatism hitlerist vreau să mai închieg unele marginalii. Pe vremuri cînd mi-am ţinut discursul de recepţie la Academia Română, în care făceam elogiul satului românesc şi în care analizam cultura noastră populară, am rostit şi aceste cuvinte : „Matca stilistică românească este o realitate. O realitate sufletească de necontestat. Putem privi, ca nici unul din popoarele înconjurătoare, în afară poate de cel rusesc, cu mîndrie de binecuvîntaţi stăpîni asupra unui asemenea incomparabil şi inalienabil patrimoniu." Acesta a fost tonul în care vorbeam la Academie despre cultura poporului rus, în 1937, într-un timp de cumpănă a lumii. Şedinţa a fost prezidată de fostul rege Carol II. Şi în acest ton academic am scris despre diverse aspecte ale culturii ruseşti, de cîte ori mi s-a dat prilejul. Aş putea să dau aici o întreagă listă bibliografică. N-am adus injurii, n-am debitat calomnii la adresa poporului rus, injurii cum totuşi s-a întîmplat să fie aduse şi calomnii cum totuşi au fost debitate din partea altor foarte cunoscuţi scriitori români în publicaţii, pe cari nu le mai numesc, fiind arhicunoscute.

La „seminarul", ce-l conduceam ca profesor, studenţii puteau să discute „liber" ; nu li s-a impus niciodată o anume filozofie. Îmi amintesc că în cadrul seminarului meu, în 1939, Pavel Apostol, student pe-atunci, intervenea în discuţii cu puncte de vedere „marxiste". Iar în 1943, cînd am ţinut la Sibiu un curs de „Filozofia istoriei", am făcut şi o expunere a materialismului dialectic şi istoric, o expunere „la obiect", pentru ca studenţii să opteze după norme de-ale conştiinţei lor.

Din pretinsele conversaţii dintre Mustea şi Marele Anonim ar reieşi că în timpul războiului aş fi fost un foarte habotnic ortodox, „un pravoslavnic al sfintei biserici", purtat de speranţa reîntronării ţarilor în Rusia ! Cu aceasta Mihai Beniuc pune vîrf insinuărilor defăimătoare la adresa mea. Este lucru îndeobşte cunoscut că încă din anul 1940, primăvara, a început o campanie polemică împotriva mea din partea teologilor ortodocşi şi din partea bisericii. Într-un articol publicat în „Telegraful român" profesorul D. Stăni-

loaie vedea în filozofia mea o „primejdie națională". În 1942 cînd a apărut cartea mea *Religie și Spirit*, profesorul Terchilă scria în „Telegraful român" : „această carte este o carte bolșevică". Cartea mea nu era bolșevică. Era cartea unui om care gîndea liber și nu voia să se „angajeze" în nici o mișcare sau gîndire instituțională, ce ar fi manifestat tendințe de suprimare a libertății de gîndire. În 1942 toamna a apărut o carte a lui D. Stăniloaie în care punea în gardă ortodoxia și națiunea față de filozofia „materialistă" a lui Lucian Blaga. Filozofia mea nu era materialistă, ci pur și simplu filozofia unui gînditor gelos de neconformismul său. Filozofia mea nu mi-am prezentat-o niciodată ca și cum aș fi văzut în ea un „absolut", cum pretinde Mihai Beniuc. Însumi vedeam în ea un simplu „moment", un moment într-un proces de înflorire, ce-o visam, a filozofiei românești. Nu am acordat acestei filozofii carate „dogmatice", dimpotrivă, la fiece pas spuneam că este vorba ba de un „mit", ba despre o „teorie", ba despre o „ipoteză", ba despre o simplă „părere". Toată opera mea filozofică o puneam astfel în perspectiva unui anume „relativism". Și dacă astăzi mai țin la ea, este încă tot în această perspectivă : țin la ea nu ca la o „dogmă", ci ca la un rod al libertății mele de gîndire.

Cînd în toamna anului 1942 revista „Transilvania" (revista Astrei) publica o recenzie favorabilă despre cartea mea „Religie și Spirit" s-a întîmplat un mic, dar foarte semnificativ accident. A doua zi după apariția recenziei s-a cerut din partea Mitropoliei ca redacția „Transilvaniei" să se desolidarizeze de recenzia favorabilă, ce s-a publicat, căci altfel reprezentanții bisericii își dau demisia de la „Astra". În numărul următor al revistei redacția publica într-adevăr o notă, prin care se desolidariza de recenzia în chestiune. Din această cauză cîteva zile mai apoi am publicat într-un ziar ce apărea atunci la Sibiu o scrisoare deschisă către președintele de-atunci al „Astrei", profesorul Iuliu Moldovan, o scrisoare prin care însumi îmi dau demisia din Asociațiunea pentru cultura lit. pop. român, pe motiv că în cadrul acestei Asociații nu se respectă libertatea de gîndire, condiție în care vedeam premisa oricărei culturi. Acest afront îl făceam în plin război, în momentul cînd am înțeles că Universitatea de la Sibiu trăia de fapt subt dictatură teologică. Cele

Scanned with OKEN Scanner

arătate mai sus se pot urmări pe bază de manifestări în scris ale mele în timpul războiului ; cele arătate nu fac parte dintr-o literatură de „auto-transfigurare", ele fac parte dintr-o istorie reală. La campania teologică împotriva mea s-au alăturat de grabă şi teologi de la Bucureşti, şi de la Iaşi. În 1935 Nichifor Crainic publica în „Gîndirea" un articol intitulat „Iulian Apostatul". Acesta eram eu ! 16 ani după acea campanie teologică împotriva mea, Mihai Beniuc mă prezintă ca un ireductibil „pravoslavnic". Cred că numai o gîndire străină de orice logică sau complet neinformată sau evident rău intenţionată poate să răstoarne în acest chip situaţiile.

În studiul meu „Eonul dogmatic", care prin titlul său îl face pe Beniuc să creadă că m-am înfeudat pe linia dogmei, eu afirmam că dogmele creştine le consider *perimate* prin conţinutul lor. Atitudinea mea plină de rezerve „doctrinare", cari în puncte absolut esenţiale mergeau pînă la opoziţia de idei faţă de „ortodoxie", mi-am manifestat-o nu numai în trilogiile filozofice, ci şi în conferinţe publice. În 1942, spre iarnă, am ţinut la Ateneu la Bucureşti o conferinţă despre „Viitorul filozofiei româneşti". Conferinţa am publicat-o apoi în revista „Saeculum". Ca de atîtea ori înainte, luam încă o dată atitudine în favoarea unei gîndiri filozofice libere. Îmi amintesc că maiestrul Mihail Sadoveanu se găsea atunci în sală şi că a aplaudat la urmă cu insistenţă. Astăzi sunt învinuit în rapoarte de-ale Uniunii scriitorilor din R.P.R. şi în articole scrise de Mihai Beniuc că în trecut m-aş fi manifestat pe linia ortodoxiei şi pe linia unor anume consecinţe politice ale acesteia ! Că în „Spaţiul mioritic" am pus în lumină *aspecte de stil* ale culturii bizantine şi ale ortodoxiei, în termeni de simpatie, e adevărat. Dar în această carte făceam *filozofie a culturii*. În cărţile mele, atîtea, de filozofie a *culturii*, urmărind să pun în lumină diverse forme şi stiluri de cultură, am vorbit ca un „cercetător", cu simpatie despre *toate* formele de cultură, despre cele arhaice, antice şi moderne, deopotrivă. În ton de mare simpatie vorbesc bunăoară despre aspectele de stil ale culturii chineze şi indice, şi despre acelea ale atîtor altor culturi.

Se insinuează în Fragmentul de roman al lui Mihai Beniuc că filozofia mea ar fi devenit un fel de filozofie a oame-

nilor de „dreapta", și că legionarii o admirau ca pe-o operă de „geniu". Nu prea știu ce gîndeau legionarii despre filozofia mea, dar dacă Beniuc ar fi făcut în vremea aceea un sondaj printre ei — ar fi avut poate unele surprize. Se prea poate ca unii legionari să fi fost admiratori ai filozofiei mele. Pot să spun însă categoric un lucru: eu nu mi-am scris filozofia pentru legionari, ci pentru toți amatorii de filozofie din țară, indiferent de orientarea lor politică. O întrebare: în toamna anului 1940, în cele cîteva luni cînd legionarii au fost la „putere", am ocupat eu oare vreo slujbă, vreo situație, prin care să mă fi „angajat" în mișcare? Să se cerceteze odată presa acelor cîtorva luni: se va vedea că tocmai *atunci* s-a produs o tăcere în jurul filozofiei și a literaturii mele! Ce făceam eu în timpul acela? Am fost profesor de filozofia culturii la Sibiu și atît. Profesor de filozofie, o meserie pentru care am părăsit de bună voie diplomația la 1 aprilie 1939, cinci luni înainte de izbucnirea celui de al doilea război mondial.

Dar să reiau chestiunea admiratorilor. Subliniez încă odată: nu mi-am scris filozofia decît pentru amatorii de filozofie. Aprecieri favorabile și admirative am găsit în diverse cercuri de intelectuali, din țară și din străinătate, indiferent de poziția lor politică. Amintesc aici unele aprecieri foarte semnificative, cari mă îndrituiesc la afirmațiile de mai sus. Despre criticul Paul Zarifopol știe toată lumea că era un om cu înclinări de stînga. În 1931, cînd a apărut *Eonul dogmatic*, volumul în care puneam bazele filozofiei mele, Paul Zarifopol, care nu scria decît foarte rar despre scriitorii români, a publicat o cronică în „Adevărul", în care spune că literatura românească poate fi mîndră că a dat o asemenea operă.

O altă dovadă că filozofia mea a găsit aprecieri favorabile în cercurile de „stînga" este următoarea: în 1946 a apărut la Milano, în traducere italiană, volumul meu *Orizont și stil*, într-o bibliotecă de „texte clasice de estetică". Cartea a apărut cu un studiu introductiv de vreo 20 de pagini, în care se făcea o prezentare critică a întregii mele filozofii. Cine făcea această prezentare? Profesorul de istoria filozofiei Antonio Banfi, de la Milano, rector pe-atunci al Universității, cunoscut ideolog marxist, membru al Partidului Comunist Italian și chiar membru al Comitetului

Central al acelui partid. Banfi prezenta filozofia mea ca un moment de „majoră importanţă" în gîndirea contemporană europeană. Nu ştiu dacă m-am bucurat vreodată de-un gest asemănător de apreciere şi din partea vreunui om de „dreapta", *de aceeaşi greutate intelectuală.* Notez că pe Antonio Banfi nu l-am cunoscut personal; nici măcar în corespondenţă nu m-am găsit cu dînsul vreodată.

Într-altă parte a Fragmentului său Mihai Beniuc pune în gura mea unele „mărturisiri" ca de om beat, „mărturisiri" prin cari singur m-aş declara „criminal de război". Cînd am fost ministru plenipotenţiar a venit la mine un reprezentant al lui Franco — tocmai izbucnise războiul spaniol — „să-mi ceară un sprijin bănesc din partea României..." Povestea aceasta cu delegatul lui Franco este şi ea o mizeră născocire, foarte nesocotit ticluită, a lui Mihai Beniuc. Romancierul nu şi-a pus însă la punct calculele calendaristice şi nici alte socoteli, şi cade însuşi în groapa ce-o sapă cu atîta rîvnă altuia. Să restabilim unele *fapte*, căci nu vreau să opun insinuărilor lui Mihai Beniuc simple contra-afirmaţii. „Spusele" ce Dsa mi le atribuie, ar avea un sens numai dacă pretinsele fapte ar fi avut loc pe la începutul războiului civil din Spania, după cum susţine dealtfel însuşi Mihai Beniuc. Se ştie însă că războiul civil spaniol a durat vreo patru ani. În timpul „cînd tocmai izbucnise", eu eram foarte departe de-a fi ministru plenipotenţiar; pe atunci eram consilier de presă la Viena şi-apoi la Berna. Şi-au mai trecut încă *trei ani* pînă să ajung, *tocmai pe la sfîrşitul războiului civil*, ministru plenipotenţiar şi n-am fost trimis în Spania, ci în Portugalia. În timpul acela, adică în ultimele luni ale războiului civil spaniol, România avea în Spania două reprezentanţe diplomatice: o legaţie oficială la Madrid în Spania republicană, şi o reprezentanţă diplomatică sui-generis în Spania lui Franco. Pe lîngă Franco fusese „trimis" din România, ca „om al regelui", I. Pangal, nu eu. Dacă Franco ar fi avut nevoie de sprijin românesc s-ar fi adresat deci lui Pangal, care era lîngă el, nu mie care eram în Portugalia.

Trebuie să închei, deşi ar mai fi multe de arătat. Mă opresc, dar nu fără a mai spune un cuvînt-două, în legătură cu anume epitete morale şi intelectuale, ce subt o formă sau alta, Mihai Beniuc le strecoară în Fragmentul său de aşa

Scanned with OKEN Scanner

zis „roman", la adresa mea. Iată-mă „escroc". Iată-mă „mare imbecil". Cred că de aceste calificative m-am învrednicit într-adevăr după viața ce am dus-o și după opera literară și filozofică pe care o las în urma mea.

*

Lista
lucrărilor în care vorbesc despre cultura poporului rus

1. În ziarul „Voința" de la Cluj, am publicat în cursul celor doi ani (1920—1922) de apariție a ziarului, mai multe articole despre gîndirea filozofică rusă. Erau, cred, întîile articole despre acest subiect, ce au apărut în presa românească din Transilvania.
2. În revista „Gîndirea" am publicat în 1923 un esseu intitulat „Silogismul slav". O încercare de a defini specificul gîndirii rusești.
3. În revista „Gîndirea" am publicat note despre poezia modernă rusească (Alexandru Block), în unul din primele numere ale revistei, 1921.
4. În 1928 am publicat în „Gîndirea" traduceri din poezia lui Essenin. Acestea au fost întîile poezii ale lui Essenin traduse în românește. Traducerile mele au provocat un adevărat „curent", căci traducerile masive din acest poet au urmat *după* traducerile mele.
5. În discursul de recepție la Academia Română pe care l-am ținut în 1937 (5 iunie) aminteam în chip admirativ cultura poporului rus.
6. În *Spațiul mioritic* dau în mai multe locuri, scurte caracterizări pozitive despre cultura rusească.
7. În lecția de inaugurare a catedrei de filozofia culturii de la Cluj (noiembrie 1938) vorbesc în termeni elogioși despre cultura rusească (realismul literar și artistic). Lecția a apărut în revista „Gînd românesc".
8. În 1941, primăvara, am ținut la Sibiu o conferință despre „Noua Getică", în care vorbeam printre altele despre stilul „mitologiei slave" și despre „pacifismul" slav. Conferința a apărut mai tîrziu în revista „Saeculum".
9. În revista „Saeculum" (1943) am publicat un esseu despre *Critica literară și filozofică*, în care elogiez, printre altele,

Scanned with OKEN Scanner

critica literară rusă, pe care o socoteam cea mai filozofică din Europa.
10. În revista „Saeculum" (1943) am publicat un esseu despre *Viitorul filozofiei românești*. În acest esseu fac, printre altele, și o încercare de caracterizare a filozofiei rusești.
11. În 1948 (2 april) am ținut la Teatrul Național din Cluj, o conferință despre Maxim Gorki.

/Lucian Blaga/

*
* *

Am publicat întîia oară textul autentic al lui Lucian Blaga în revista *„Echinox"*, X, nr. 6—7, 1978. Dată fiind circulația restrînsă a publicației clujene, am anunțat apariția memoriului poetului în nr. 36 (același an) al *României literare"*, încheind astfel: „Istoricului literar Al. Oprea îi răspundem deci că... ultimul răspuns îl au totuși documentele, nu jocul cu foarfeca și nici cel cu vorbele". Sub titlul *Precizări* (*România literară*, XI, nr. 39, 28 sept. 1978), preopinentul nostru dădea următoarea replică:

„În prezentarea din *Echinox*, Mircea Zaciu, reconstituind mai mult «dosarul» micii noastre dispute decît pe cel al documentului cu pricina — ce vreți, nu numai poeții constituie «genus irritabile» ci și criticii —, venind la obiect face această precizare: «copia reprodusă de noi fiind conformă cu originalul manuscris aflat în arhiva familiei poetului». Regret, dar familia poetului — cu care colaborăm la reconstituirea, în cadrul Muzeului literaturii române, a întregii arhive a lui Lucian Blaga — mi-a comunicat că documentul apărut reproduce *textul dactilografiat* și nu «manuscrisul original» (forma inițială). Îl informez la rîndu-mi pe Mircea Zaciu că, într-unul din numerele viitoare ale *Manuscriptum*-ului vor fi publicate date și documente semnificative din arhiva Lucian Blaga care vor da răspuns și întrebărilor ce-l frămîntă pe stimatul coleg."

Am așteptat, așadar. N-am găsit cu cale să mă „justific" pentru „precizarea" din preambulul inserat în *Echinox*, dintr-o explicabilă delicatețe: pînă în acel moment respectasem dorința expresă a familiei poetului (mai precis: a doamnei

Dorli Blaga, fiica şi executoarea testamentară a marelui scriitor), care-mi transmisese că nu dorea să fie amestecată în ciocnirea polemică iscată de apariţia „fragmentelor" din *Manuscriptum*. În schimb, îmi oferise dreptul de a publica textul integral al *memoriului*, a cărui copie a ajuns în arhiva C. Daicoviciu tot prin bunăvoinţa „familiei poetului", aceeaşi care confirma şi autenticitatea/conformitatea cu originalul. Dacă informaţiile furnizate mie şi cele date lui Al. Oprea de către aceeaşi familie nu concordă, vina nu e a mea. Dealtfel, fiind vorba de un memoriu înaintat unui înalt for, în formă *dactilografiată*, se-nţelege (poetul păstrînd însă mai multe copii), această formă — sub care fusese înaintat — exprimă şi ultima voinţă a autorului ; ea este, prin urmare, documentul autentic.

Dar iată că în *Manuscriptum* X, nr. 1, 1979, sub titlul *Postscriptum la o discuţie*, semnat „Manuscriptum", se încearcă o „încheiere" pe cît de categorică, pe atît de bizară.

Astfel, contrazicînd aparent afirmaţia conformităţii cu originalul manuscris, se afirmă că „o asemenea confruntare nu a fost făcută, după cum ne-a încunoştinţat familia poetului, care a donat textul Muzeului literaturii române" (p. 93). O primă precizare : nu am pretins nicăieri că aş fi făcut personal această confruntare ; observaţia mea se baza, cum am mai arătat, pe informaţia dată de aceeaşi „familie", rugată de subsemnatul să controleze concordanţa dintre cele două texte. A doua precizare : „donaţia" textului manuscris către Muzeul literaturii e anterioară polemicii. De aici, două întrebări firesti se ridică : 1) de ce *Manuscriptum* n-a publicat textul manuscris şi a preferat dactilograma pusă la dispoziţie de Pavel Ţugui, pe care apoi a ciopîrţit-o ? şi 2) dacă *Manuscriptum* consideră că textul în posesia căruia se află (prin aşa-zisa „donaţie") e originalul absolut, de ce ezită să-l reproducă întocmai, limitîndu-se doar la facsimilarea unei singure file luată la întîmplare, şi nu a *primei file*, din care trebuia să rezulte caracterul de *memoriu*, şi nu de *jurnal*, aşa cum fusese trucat în *Manuscriptum*. Explicaţia (în parte) se află în continuarea pasajului din revistă : „Dealtfel, manuscrisul iniţial — citim — ne dezvăluie diagrama unor ezitări, reveniri, a unor atenuări de

Scanned with OKEN Scanner

ton, vizibile în frazele raturate sau modificate și a căror descifrare și consemnare ar fi cerut tehnica editorială aplicată în purismul ei" (p. 93). Invocarea dificultăților „tehnice" e de-a dreptul rizibilă din partea unei reviste care folosește curent, cu semnele de rigoare, documente similare. Pasajul cuprinde însă adevărata explicație, involuntar mărturisită : textul din care se dă un fragment facsimilat nu e altceva decît *ciorna* manuscrisă a *memoriului*, a cărui formă definitivă fie că a fost transcrisă de poet cu mîna (și atunci ea nu se află în posesia Muzeului, fiindcă familia i-a „donat" un simplu „concept", o ciornă), fie că un manuscris finisat nu există, forma *dactilografiată* fiind adevăratul original și ea exprimînd, așa cum am mai subliniat, *ultima dorință*, *varianta definitivă* exprimată de autor, cum a și fost înaintată forului în drept. Ca atare, în nici un caz ciorna manuscrisă aflată în arhiva M.R.L. nu e probanță.

Un lucru neadevărat se rostește în continuare : „Prin publicarea textului integral ni s-a făcut însă un mare serviciu. Cititorii au acum posibilitatea să se convingă că fragmentele apărute în *Manuscriptum* nu denaturau deloc gîndirea lui Lucian Blaga în ceea ce are ea esențial..." etc., etc. (p. 93). Orice lector de bună-credință va observa însă că realitatea este tocmai dimpotrivă : citite paralel, textele din *Manuscriptum* și *Echinox* nu numai că prezintă substanțiale deosebiri, dar au — cum am mai atras atenția — o altă ordine a pasajelor discursului, ordinea logică, organică a originalului fiind — în varianta din *Manuscriptum* — pervertită în mod arbitrar. Cît privește „golurile", suprimările unor pasaje adică, motivele ce au prezidat la asemenea operații sînt de o tristă ipocrizie : se invocă „respectarea unor norme etice", niște „imperative", ba chiar „o lege morală nescrisă, valabilă și pe alte meridiane, dar cu atît mai drastică : nu se publică documente referitoare la autori în viață ; cu atît mai mult atunci cînd avem de-a face cu texte polemice care, însă, prin dispariția incriminatorului, răpesc din capul locului dreptul la replică al incriminatului. Ne întrebăm ce s-ar întîmpla dacă am începe să dăm luminii tiparului diverse scrisori strict intime care au ajuns în păstrarea Muzeului literaturii române prin achiziții și donații ? Desigur, nu puține ar fi surprizele cititorilor noștri, dar, cu siguranță ar fi un act cu totul descalificant pentru o revistă de istorie

literară, care s-ar transforma astfel într-o fiţuică de scandal, umbrind tocmai prerogativele sale declarat ştiinţifice" (p. 93).

Să examinăm puţin această patetică pledoarie pentru ţinuta etică ! Patru nepotriviri se desprind din pasajul citat : 1) *Manuscriptum* se face că uită precizarea ce încheia chiar articolul meu *Cîteva probleme* şi unde spuneam că „o revistă poate să accepte sau nu publicarea unui text cu implicaţii delicate, lăsînd eventual posterităţii revelaţia lui ; nu are însă dreptul să deturneze sensul, finalitatea şi esenţa documentului" o dată ce (adăugăm acum) s-a decis totuşi să-l pună în circulaţie. Or, tocmai asupra acestui punct toate răspunsurile (fie ele semnate Al. Oprea, fie puse sub paravanul redacţional) suferă de o ciudată amnezie. La obiecţia mea fundamentală nu se răspunde. 2) Mai mult : se pretinde că nici n-aş fi reproşat în fond mare lucru : „Totul se reduce la omisiunea paragrafelor prin care Lucian Blaga răspundea acuzaţiilor, vizibile sub travestiul ficţiunii, formulate în fragmentul romanului *Pe muche de cuţit...*" (p. 92). Ar fi ridicol-fastidios să repet din nou în ce constau de fapt obiecţiile mele, care pot fi limpede citite de-a lungul întregii polemici. 3) Totuşi, în fraza mai sus-citată, un element preţios scapă atenţiei celui ce-a redactat *Post-scriptumul :* paragrafele omise cuprind o auto-apărare, o legitimă apărare ; în ele, Blaga „răspundea acuzaţiilor..." etc., etc. Cum rămîne atunci cu aserţiunea de la pagina secventă, unde scuza invocată pentru omisiuni e şi aceea că „prin dispariţia incriminatorului" s-ar fi răpit „dreptul la replică al incriminatului" ? Cu alte cuvinte, în memoriul de auto-apărare, tot Blaga e „incriminatorul" ? Iar autorul romanului *Pe muche de cuţit* — care-l calomnia acolo pe poet — un biet „incriminat" pus în imposibilitatea de a se apăra, fiindcă acuzatorul său a dispărut ? E cel puţin bizar — eufemistic vorbind — un atare raţionament. 4) Dar să examinăm şi aşa-zisa „lege morală nescrisă", de uzanţă internaţională, subit îndrăgită de *Manuscriptum* în cazul Blaga-Beniuc. „Nu se publică documente referitoare la autori în viaţă" etc. ; de acord, dacă ţinem seama de *factura* documentului : jurnale intime, scrisori ş.a., toate presupunînd că autorul lor nu le-a destinat publicităţii, cel puţin atîta vreme cît se fac acolo unele referiri neplăcute la „persoane în viaţă". În ca-

zul de față însă avem de-a face cu un *memoriu* destinat tocmai clarificării *publice* a unui complex de fapte, acuze etc. Dacă atîta timp cît Lucian Blaga a fost în viață riposta sa la incriminările din *Pe muche de cuțit* n-a putut deveni publică, însemnează oare că posteritatea trebuie să se izbească de aceleași obstacole tartuffiene ? În același timp, romanul *Pe muche de cuțit* se află în biblioteci, poate fi citit, comentat, ba chiar — cine știe ? — reeditat. Omise cu grijă, spre a nu leza persoane în viață, pasajele în chestiune rămîn necunoscute unui public care poate urmări în schimb lezarea unui mare scriitor care nici *după moarte* nu se mai poate apăra ? Dealtfel, *Manuscriptum* se află în contradicție cu sine însuși atunci cînd „apără" o asemenea „etică". Între multele exemple ce s-ar putea spicui din revistă, amintesc doar două : unul, intitulat *Revelația documentului* (nr. 4/1974) reproșa (v. nota 9 de la p. 95 și nota 14 de la p. 96) editorului *Jurnalului* lui Pavel Dan că a omis pasaje din textul intim al autorului *Priveghiului* referitoare la... persoane în viață ; al doilea, încă mai flagrant, vizează tocmai fraza deja citată : „Ne întrebăm ce s-ar întîmpla dacă am începe să dăm luminii tiparului diverse scrisori *strict intime* (subl. ns.) care au ajuns în păstrarea Muzeului literaturii române prin achiziții și donații ?" Etc. etc. (vezi mai sus continuarea). Or, ce face de cîteva numere la rînd *Manuscriptum*, decît să dea „luminii tiparului" — și prin urmare „surprizei" cititorilor — epistolarul amoros al tînărului Blaga către Cornelia Brediceanu, viitoarea sa soție, cuprinzînd — pe lîngă date de interes pur literar și biografic — nu puține detalii, expresii, sintagme etc. de o jenantă intimitate care privesc totuși... o persoană în viață ! O elementară discreție (și pudoare) ar fi dictat *aici* atitudinea ceva mai circumspectă a editorilor, atît de grijulii atunci cînd a fost vorba de a restabili *adevărul* în chestiunea atitudinii politice, sociale, civice etc. a marelui poet.

În final, după ce am fost gratificat cu nu puține complimente pe parcursul *Post-scriptumului* („rechizitoriu iritat", „pripeli", „exagerări temperamentale", „vehemență spumegătoare", „predispoziție spre exagerarea unor erori mărunte" ș.a.), se exprimă speranța că avîntul meu s-ar mai fi „atenuat" prin apariția „examenului sever pe care Mihail

Ilovici l-a întreprins în revista *Săptămîna* (nr. 408/29 IX 1978 şi nr. 412/27 X 1978) ediţiei Camil Petrescu — *Note zilnice* — îngrijită de Mircea Zaciu". Veselă încheiere, menită a intimida ori a crea o abilă diversiune de la problema în dezbatere. În adevăr, M. Ilovici — cunoscut pentru o fantezistă poveste despre *Tinereţea lui Camil* (1971), a publicat o seamă de critici la adresa ediţiei *Notelor zilnice*, la care nu am găsit cu cale să răspund, din două pricini: una, deoarece foaia unde ele au fost tipărite şi-a făcut o plăcută ocupaţie din a mă invectiva (în seria altor numeroşi scriitori invectivaţi număr de număr) şi nu am obiceiul de a răspunde la invective; a doua, fiindcă o parte a obiecţiilor erau nefondate, altele iarăşi nu mă priveau (erori tipografice, de cules, omisiuni involuntare — spre deosebire de cele premeditate, în *Manuscriptum* — sau aparţinînd editorului, nu îngrijitorului ediţiei). Dar chiar dacă sînt şi observaţii ce puteau fi discutate, şi mai pot fi discutate, un lucru „uită" iarăşi să menţioneze amabilul *Manuscriptum*: că acel articol, semnat de M. Ilovici, fusese prezentat spre publicare cu ani în urmă (*Note zilnice* a apărut în 1975 !) tocmai revistei *Manuscriptum*. La acea dată, am pus la dispoziţia redacţiei fotocopii după „jurnalul" lui Camil Petrescu, unde încercuisem aşa-zisele erori de lecţiune, omisiuni ş.a. ce-mi reproşa M. Ilovici. În urma unui examen al celor două texte, de nu cumva dintr-o duioasă dorinţă de a mă proteja, *Manuscriptum* a refuzat *atunci* să publice textul lui M. Ilovici, care mai era, pe deasupra, de o dureroasă prolixitate. Fericită întîmplare? Coincidenţă simpatică? Textul e virat spre *Săptămîna*, tocmai cînd apariţia în *Echinox* a memoriului lui Lucian Blaga demonstra mistificarea aşa-zisului „jurnal autobiografic" din *Manuscriptum*. Organul M.L.R. deţine şi azi fotocopiile ce-i furnizasem odinioară drept contra-argumente la multe răstălmăciri ale amicului postum al lui Camil... Dar de ce această buclă retorică spre finalul (în crescendo retoric şi altfel) al *Post-scriptumului*? Toate acestea, vorba lui Maiorescu, nu erau „în chestie"...

Scanned with OKEN Scanner

UN MANECHIN NUMIT „INCOGNITO“

La sfîrşitul anului 1978 şi la începutul lui 1979, opinia publică scriitoricească (şi nu numai ea) a fost confruntată cu un caz fără precedent în întreaga noastră istorie literară : cazul romanului *Incognito* vol. III, de Eugen Barbu. Iată, pentru început, un scurt istoric : în nr. 12 (15 dec. 1978) al revistei *Ramuri*, Marin Sorescu analizează spiritual în cronica sa acest „roman intrat în «prelungiri»“, oprindu-se asupra mai multor aspecte. Între ele, izbitoarea capacitate a autorului de a evoca în detalii surprinzător de plastice, medii exotice, evenimente, portrete etc. ţinînd mai cu seamă de cele trei secţiuni : *O fată tînără din Kostiol*, *Arhive secrete* şi *Me duele España*, conchizînd aluziv : „Eugen Barbu ori a primit moştenire o mare bibliotecă, ori cineva i-a împrumutat un important transport de cărţi şi i le cere înapoi. Altfel nu se explică graba aceasta de a nota tot, de a trece dintre nişte coperţi între alte coperţi mormane de fapte...“ ş.a.m.d. Într-un interviu apărut la scurtă vreme (*Flacăra*, XXVII, nr. 52, din 28 dec. 1978), George Arion îi pune romancierului Barbu problema „mai delicată“ a unui aşa-zis „cititor“ venit la redacţia revistei şi care propunea lectura „în paralelă“ a unor pagini din *Incognito* III şi pasaje din cărţile lui Paustovski, Kolţov, Ehrenburg. Autorul se justifică citînd pagina de gardă a romanului său şi recunoscînd că a „împrumutat“ din Paustovski „numai cadrul şi cîteva personaje care apar cu numele lor adevărate şi cu unele

Scanned with OKEN Scanner

fapte", considerînd procedeul legitim ; genul *Incognito* ar fi „practicat aiurea cu multă fervoare, dar lumea nu vrea să știe de asta" ; detalii din capitolul spaniol, spre pildă, *aparțin* de fapt lui Ehrenburg, Malraux, Hemingway, Kolțov etc. A vorbi însă despre *plagiat* ar fi simplă șicană, chiar dacă, așa cum o arată și în *Caietele Princepelui*, în impresionanta listă a plagiatorilor celebri „e multă lume bună", „de la Dante la Eminescu, de la Shakespeare la Caragiale, de la Molière la Thomas Mann..." Mai sînt amintiți, în diverse ocurențe rapid confundate, cazul romanului *Roots* de Halley, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, Creangă, Marin Preda, Truman Capote etc. Un exemplu de „confuzie" a termenilor și procedeelor este — spre a da doar unul — raportul Alecsandri-Caragiale, unde se trage concluzia enormă : „Despre *«luările»* lui Caragiale din Alecsandri și alții, *«mostrele»* ar fi atît de numeroase că ar trebui să-l scoatem din *Istoria literaturii*" ! În finalul interviului, romancierul promite „titlurile cărților consultate și folosite", motivîndu-și procedura prin caracterul de „reconstituire istorică" al cărții. Analiza la obiect atît a ideilor interviului, cît și a romanului în sine, o intreprinde în cronica sa N. Manolescu (*Regula jocului*, în *România literară*, XII, nr. 2, 11 ian. 1979). O legitimă uimire, întîi ; E. Barbu se apără de plagiat, înainte de a-l fi acuzat cineva în presa noastră. Mergînd însă pe chiar indicațiile prozatorului, criticul controlează provocarea și constată că „așa-zisul roman de colaj procedează (...) prin împrumut de texte literare (și nu prin alăturarea de documente), în două moduri : prelucrînd și transcriind. Toată partea referitoare la biografia Irénei-Nathalie din capitolul *O tînără fată din Kostiol* (cam 90 de pagini din 207 cîte are capitolul) urmează foarte îndeaproape pe Paustovski. Ceea ce Eugen Barbu pune de la sine e neînsemnat în raport cu se se găsește de-a gata în *Vremuri de demult*. Din loc în loc, frazele memorialistului trec aidoma în *Incognito*. În capitolul *Me duele España* (150 de pagini) întreg fundalul evenimentelor (aproximativ egal cu evenimentele, în întindere) este scos din Ehrenburg (*Oameni, ani, viață*, vol. 4) și din ceilalți memorialiști și romancieri indicați de Eugen Barbu în interviu. Nu cunosc nici o operă valabilă în care prelucrarea și transcrierea să fie utilizate ca în *Incognito*. Caracterul ilegitim al procedeului mi se pare în afara

Scanned with OKEN Scanner

oricărui dubiu". Criticul demonstrează apoi și confuzia premeditată dintre plagiatul pur și simplu și procedee ca *imitația*, *pastișa*, *influența*, preluarea unor *tehnici narative* ș.a. Prin riposta lui. E. Barbu (într-un *post-scriptum* la seria despre Caragiale, în *Săptămîna*, nr. 423 din 12 ian. 1979) discuția părăsește terenul controversei literare, alunecînd în invectivă. Fantazarea fără raport cu problema textului în cauză, e îmbrățișată curînd de Dan Zamfirescu (*Săptămîna*, nr. 425 din 26 ian. 1979), care primește dealtfel o promptă replică (N. Manolescu în *România literară* XII, nr. 5, din 1 febr. 1979) ; alți doi avocați improvizați se prezintă apoi la „bară": Marian Popa, cu *Tipuri de imitații* (în *România literară* nr. 5, 1 febr. 1979) și V. Bîrlădeanu, *Colaj sau plagiat? O problemă literară și nu numai atît* (în *Luceafărul*, XXII, nr. 5, din 3 febr. 1979), acesta din urmă oprindu-se însă la prima parte a „demonstrației". Cu mult aplomb crede a „rezolva" lucrurile Marian Popa, spunînd în esență ceea ce n-ar fi dorit să divulge în fapt : „Plagiatul — scrie — ar fi deci posibil de acceptat atunci cînd se reproduce un text oarecare în spirit și literă, *fără trimiteri la textul de plecare*. (Subl. ns.). Evident, într-un asemenea caz, problema primește un caracter cantitativ înaintea celui calitativ : de la ce nivel este posibil plagiatul ? De la o sintagmă ? de la o propoziție ? de la un pasaj, capitol etc. ? Opiniile sînt împărțite, aci, de la țară la țară. Opinia mea este că aici trebuie introdus un criteriu calitativ : poate fi numit plagiat copierea unui text el însuși nesemnificativ, căruia nu i se acordă prin copiere o semnificație superioară textului copiat ?" Contorsiunea (abilă ? involuntară ?) a frazei (gîndirii) primește însă o judicioasă punere la punct în pagina alăturată a aceluiași număr din *România literară*, sub semnătura lui Mircea Iorgulescu : *Condiția originalității*. Reamintind că Marin Sorescu și N. Manolescu semnalaseră doar că „în romanul lui E. Barbu sînt reproduse și folosite, fără obișnuitele indicații grafice ale citării, serii de fragmente aparținînd altor autori, străini și români", criticul disociază pacient termenii *originalitate*, *imitație*, *colaj* („inconfundabili") semnalînd primejdia alunecării discuției spre o adevărată „apologie a plagiatului" : „Ceea ce am putea numi «cazul *Incognito*» este o împrejurare regretabilă și care nu ține de literatură" ; nu asistăm doar la „o ceartă caraghioasă, înveselitoare prin lipsa

de logică, prin folosirea de trucuri străvezii, prin evitarea sistematică a evidenței și prin abandonarea bunului-simț" ; degenerată în „forme burlești" ea rămîne totuși „o discuție foarte gravă pentru literatura și cultura română de azi" ; „efectele comice sînt, de fapt, expresia iresponsabilității : nu dorința de a lămuri cîțiva termeni alimentează această discuție, ci voința de a se instituționaliza un procedeu incorect. Cu mijloace de asemenea incorecte."

Desfășurarea forțelor de „apărare" (explicații, strategie pe mai multe fronturi, contra-atacuri mergînd pînă la insinuări calomnioase, vizînd scriitori români de la Eminescu la Geo Bogza) poate părea — la simpla răsfoire a publicațiilor momentului — mult mai spectaculoasă. Dreptul afirmării opiniei adverse a fost mult restrîns. Punerea pe două coloane, după uzul clasic al demonstrării oricărui plagiat, nu s-a mai putut produce public. E drept că pentru a spune adevărul e suficientă uneori și o pagină de revistă. Numai disimularea lui, mistificarea, inducerea în eroare necesită atîtea mobilizări de forțe, folosindu-se cînd deformarea (o „jurisprudență" istorico-literară abuziv interpretată), cînd intervenția sentimentală, melodramatică, ba chiar exploatarea ocultă a calendarului : o moarte oportună, o aniversare nu mai puțin binevenită pentru a i se conferi sărbătoritului titlul-blindaj de „erou al timpurilor noastre". [1] Toate acestea, erau menite — cum s-a putut dealtfel observa — să creeze, potrivit unor bineștiute legi ale publicității și manipulării, un bombardament favorabil în conștiința publicului neavizat. Nu era greu, atunci cînd te bucuri de prestigiul acordat de un titlu universitar sau de calitatea, recunoscută, de critic și autor de cărți, să semeni printre naivi confuzia deliberată între concepte precum *plagiatul* care e — *horribile dictu* — furt curat, și altele, subtile, necesitînd o pregătire profesională prealabilă, precum *tehnică* a structurilor, *manieră*, *influență*, circulație a *motivelor* literare, *pastișă*, *colaj* etc. Disocierea acestor termeni (și a altora) nu e foarte limpede pentru marele public. Dar e limpede pentru mine că „doctorii" chemați în grabă pentru un consult la patul bolnavului cunosc prea bine terminologia cu care au manevrat : între *Incognito* și *Măria Sa Puiul pădurii* (care e o „prelucrare" a *romanului popular* Genoveva de Brabant), *Divanul persian* („prelucrare" și el a *Sindipii*) sau *Kir Ianulea* (care

e o „localizare" mărturisită a motivului din *Belfagor* de Machiavelli) nu e nici o legătură, începînd cu simplul fapt că nicăieri, Sadoveanu sau Caragiale n-au „copiat" pasaje întregi din textele de la care porniseră ori se inspiraseră; nici o sintagmă, nici o propoziţie identică nu s-ar putea depista în *Kir Ianulea* şi în textul marelui italian. De altă parte, împingerea diagnosticului în zonele mai labile ale *esteticului* a fost prima grijă a unora. Mai mult încă decît întoarcerea lui E. Barbu „la instrumentele lui de zile mari" (ca să folosesc expresia lui Romul Munteanu) [2], intervenţiile doctorale în favoarea cazului inspiră o profundă jenă: nimic mai penibil — şi mai reprobabil — decît actul prin care un om cu superioară pregătire induce în eroare bunacredinţă a masei de cititori. În locul dezavuării — focuri de articifii...

Problema *Incognito* nu are însă nici un fel de atingere cu sfera *esteticului*. Ea are, aşa cum a arătat cel dintîi, şi foarte la obiect, Mircea Iorgulescu [3] un aspect moral-juridic cu totul evident. Intră, cu alte cuvinte, în raza legislaţiei internaţionale şi naţionale a dreptului de autor. Să stăruim puţin asupra acestei relaţii.

Pentru început, propun să acceptăm ideea că *nu* ne aflăm în faţa unui plagiat. [4] Asupra acestei acuze s-au înverşunat dealtfel toate „argumentările", începînd cu Eugen Barbu însuşi şi terminînd cu cei ce, într-o formă sau alta, i-au dat un certificat de absoluţiune. În sprijin, s-a adus scurtul text inserat în pagina de gardă a volumului I, prin care autorul declară că „îl prevenea(m) pe cititor". Iată acest text:

„Ca material documentar, autorul a folosit texte din diverse publicaţii, cărţi apărute la noi sau în alte părţi, de autori mai mult sau mai puţin cunoscuţi, din dorinţa de a da autenticitate faptelor descrise. Cititorul poate recunoaşte cu uşurinţă acele scurte fragmente". [5]

Avertismentul a fost adus în sprijin de E. Barbu şi în răspunsul său la hotărîrea Consiliului Uniunii Scriitorilor, din 21 febr. 1979 care a dezavuat cu zdrobitoare majoritate de voturi „procedeul plagiatului" folosit în *Incognito* III, „procedeu contrar normelor profesionale şi morale, incompatibil cu principiile eticii şi echităţii scriitoriceşti". [6]

În răspunsul său, publicat în *Contemporanul*, prozatorul dă şi facsimilul textului din foaia de gardă a volumului I, ca

și cînd asupra autenticității lui s-ar fi ridicat vreo cît de vagă îndoială. Ceea ce rămînea în discuție (și neelucidat de scrisoarea-răspuns) e conținutul așa-zisei „metodologii" moderne (!) folosite în roman, și inadvertențele dintre chiar precizările paginii de gardă și „metodologie"...

Nimeni nu va contesta, și nici n-a făcut-o, dreptul celui ce scrie un roman istoric de a utiliza „material documentar", „din dorința de a da autenticitate faptelor descrise", mai ales atunci cînd cel în cauză afirmă convingerea că nu poate „improviza" acolo unde „istoria e cel mai bun romancier". Dar ce se deduce clar din aceste *precizări ?* Că diversele „publicații, cărți", puse la contribuție fie și ca „texte", aparțin istoriei, presei, unor scrieri de domeniu public. Ulterior însă, caracterul evaziv al afirmației din pagina de gardă capătă din partea autorului însuși [7] o precizare nominală implicînd nu colecții de ziare, documente, lucrări istorice ș.a., ci opere literare ori paraliterare, creații inconfundabile prin *forma* lor (nu prin *ideile* sau *documentul* conținute) semnate de scriitorii Paustovski, Kolțov, Ehrenburg, Hemingway, Malraux ș.a. În interviul din *Flacăra* autorul afirmă și încearcă să justifice chiar o metodă a *împrumutului* de acest gen, în vederea alcătuirii, spune, a unui „roman de colaj". Cu alte cuvinte, n-ar putea fi vorba despre *plagiat* acolo unde scriitorul mărturisește (inițial echivoc, mai apoi univoc) că s-a folosit de reproducerea unor texte străine, încorporate propriului său text. Or, dreptul de reproducere astfel mărturisit (și motivat prin cauza nobilă a maximei fidelități/autenticități istorice) are toate aparențele legitimității și legalității.

Ce spune de fapt legea dreptului de autor ?

La noi și în toate țările civilizate, ea reglementează dreptul de autor în vederea ocrotirii intereselor legitime ale creatorilor. În acest scop, ea cuprinde în conținutul său drepturi morale (numite la noi „personale nepatrimoniale") și drepturi patrimoniale. [8] Cea dintîi categorie ne interesează aici îndeaproape. Între drepturile personale nepatrimoniale ocrotite de legislația noastră figurează și „dreptul la inviolabilitatea operei și la folosirea ei în condiții potrivite cu natura operei, ținînd seama de împrejurări". (Art. 3, p. 4, *Decretul* 321/1956). Astfel, spre pildă, o operă nu poate fi „folosită" — reprodusă, tradusă, pusă în circulație etc. fără consimțămîntul autorului. Nu este cazul, evident, cu *Incognito*,

unde textele folosite sînt (mai toate) extrase din traduceri efectuate cu respectarea „copyrigh-ului. Mai mult: sînt şi cazuri prevăzute de lege cînd o operă poate fi folosită de alţii „fără consimţămîntul autorului", fie integral (în antologii, manuale, cursuri etc.) fie parţial (în scopuri de informare, didactice, culturale sau ştiinţifice) — ceea ce iarăşi nu e cazul romanului lui E. Barbu.

Iată însă că legiuitorul oferă şi o altă aşa-numită *licenţă legală* de a reproduce „extrase de mică întindere" din operele altuia: este *dreptul de citare*, consacrat şi în convenţiile internaţionale, şi în legislaţia noastră. E adevărat că el constituie o excepţie bine delimitată şi că reproducerea prin citare trebuie să fie justificată „în natura sau în scopul operei (...) în care textul citat e încorporat".[9] Finalitatea este evidentă în operele ştiinţifice, de comentariu ori de critică literară. Dar poate că o anume jurisprudenţă, pornind de la cazul *Incognito*, ar putea să se îmbogăţească prin extinderea dreptului de citare în operele de ficţiune (artistice), chiar dacă o autoritate mondială în materie, Henri Desbois, o exclude categoric „în interiorul unei opere artistice[10]". Am putea aşadar încadra deocamdată aici procedeul utilizat mărturisit de prozator în *Incognito*: „autorul a folosit texte din diverse publicaţii, cărţi..." etc., a efectuat „împrumuturi" (zice în *Flacăra*), dacă „împrumuturile, oricît de scurte ar fi" nu s-ar supune în regulă generală aceluiaşi „drept de reproducere" (cum arată acelaşi Henri Desbois în studiul său. la p. 280). Liceitatea reproducerii sub forma dreptului de a cita convine formulei din *Incognito*, fie şi prin extinderea justificării („autenticitatea" istorică etc.). Iată însă că modul cum e folosit acest „drept" în *Incongito* încalcă flagrant toate prevederile legii, care pretinde: 1) obligaţia de a respecta integritatea şi fidelitatea textului citat (interdicţia adică a alterării pasajului reprodus) şi 2) obligaţia identificării şi a izolării pasajului reprodus, în cadrul operei în care este integrat, pentru a evita orice confuzie a provenienţei lui".[11] Or, nici una dintre aceste obligaţii stipulate de lege nu este respectată în *Incognito*, unde pasajele „reproduse" din diverşi scriitori nu-şi păstrează integritatea, sînt uşor deformate, modificate etc. (nu interesează cu ce scop!)[12] şi nu sînt izolate, spre identificare, prin semnele citării, ghilimele, ori prin caractere tipografice diferite de restul textului. De asemeni,

fiind vorba de unele reproduceri ce nu sunt „formal identice", nu se respectă prevederea expresă de a fi „anunţate". În fine precizarea liminară a lui Eugen Barbu, că „cititorul poate recunoaşte cu uşurinţă aceste scurte fragmente" e neavenită, deoarece legea impune limpede obligaţia indicării operei originale, a numelui autorului ei (şi, cînd e cazul, al traducătorului) pe loc sau în notă. Faptul că ulterior romancierul sfătuieşte la pacienţă, întrucît va furniza la finele seriei sale epice o bibliografie completă (Cf. interviul din *Flacăra*) nu-l absolvă de identificarea şi izolarea imediate a „fragmentelor de texte", o bibliografie nefiind decît indicarea obligatorie a surselor * ; ea nu acoperă „împrumutul" efectuat fără respectarea condiţiilor legii. [13] Iar nerespectarea îngrădirilor stipulate expres de legiuitor în cazul dreptului de citare trece automat „metodologia" acestui tip de reproducere în categoria definită de lege sub denumirea de *contrafacere*. [14]

S-ar putea invoca (şi s-a invocat) faptul că împrumuturile în *Incognito* au în vedere documentul istoric ; ideile, nu expresia lor artistică, stilistică etc. Or, lucrurile au fost dovedite atît de N. Manolescu, cît şi de intervenţiile ulterioare, mai mult decît aspectul ideatic (el însuşi nu o dată deformat), tocmai expresia ataşată indisolubil de persoana autorilor deposedaţi se află în cauză. Argument ce pledează fără echivoc pentru infracţiunea de *contrafacere*. [15]

Poate că totuşi, avînd în vedere că aproape toţi autorii din care se „reproduce" sînt dispăruţi, acţiunea n-ar fi ilicită ? Legea e însă foarte clară şi în această privinţă : ea apără în perpetuitate inviolabilitatea operei, drepturile nepatrimoniale ce decurg sînt incesibile, netransmisibile, imprescriptibile.

În fine, fiind vorba de autori străini — ale căror opere au fost traduse cu respectarea prevederilor legii — poate că a ne „împrumuta", a „reproduce" fragmente din textele lor (dată fiind şi nobila cauză estetică invocată) ar fi un act licit. Iată însă că legiuitorul garantează aceleaşi drepturi de

---

* *Bibliografia* e „descrierea de specialitate a lucrărilor unui autor sau a lucrărilor referitoare la o anumită problemă", „materialul *informativ* asupra unei probleme" *(Dicţionarul explicativ al limbii române)*.

Scanned with OKEN Scanner

autor şi pentru „operele create în alte ţări" şi folosite pe teritoriul nostru (Art. 1, *Decretul* 321/1956). Dealtfel, România a aderat demult la diversele convenţii internaţionale pentru ocrotirea dreptului de autor şi toate aceste convenţii (ultima, la Stockholm, în 1967, ratificată de Consiliul de stat al R.S.R. în 1969) se opun la orice deformare, mutilare, modificare, la orice fel de „atingere" adusă operelor literare şi artistice care beneficiază de protecţia legislaţiei internaţionale şi naţionale.

Prin urmare, oricum am încerca să „justificăm" lucrurile, oricum am încadra juridic cele petrecute în cazul scrierii romanului *Incognito*, faptele rămîn clare şi cad sub incidenţa legii. Nu este vorba aici de o discuţie bizantină, despre estetica tehnicilor literare, a colajului sau ghilimelelor (franţuzeşti sau nemţeşti), ci de o discuţie juridic-morală pur şi simplu.

Aş dori să reamintesc că România şi-a făcut un titlu de onoare din apărarea şi garantarea dreptului de autor, nu de azi de ieri. N-am să aduc, firește, drept „argument" pe Neagoe Basarab, fiindcă ideea proprietăţii literare şi artistice, a paternităţii operei şi a dreptului de ocrotire ce rezultă de aici nu existau în conştiinţa unor epoci mai îndepărtate, nici la noi, nici în alte părţi. Evoluţia ideii de paternitate, cît mai ales a celei de ocrotire a creatorului împotriva deposedării în felurite moduri, a fost, pe plan mondial, destul de înceată. Totuşi, ideea *plagiatului* era limpede definită încă de Voltaire în al său *Dictionnaire philosophique*, întîi prin delimitarea de *compilaţie :* compilatorii, copiştii ce rezumau în veacul XVIII, opere din veacul XVI etc., se rînduiesc mai degrabă, pentru autorul lui *Candide*, între „fripiers" decît între „plagiaires". „Le véritable plagiat est donner pour vôtres les ouvrages d'autrui, de coudre dans vos rapsodies de longs passages d'un bon livre avec quelques petits changements. Mais le lecteur éclairé voyant ce morceau de drap d'or sur un habit de bure, reconnaît bientôt le voleur mal-adroit". Exemplul acestei „croitorii" de petice transcrise din alte cărţi cu care Voltaire îşi ilustrează textul, e neaşteptat de util cazului nostru : scoţianul Ramsay, fost presbiterian, anglican, quacker, apoi catolic cînd ajunse în preajma lui Fénélon, arhiepiscop de Cambrai, alcătui nişte *Călătorii* ale lui Cyrus, pe urmele drumeţiilor lui Télémaque scrise de maes-

trul său. Pînă aci, arată filozoful, nu avem de-a face decît cu o *imitaţie*. Dar iată că în textul său, Ramsay copiază fraze, pasaje etc. dintr-un vechi autor englez, ceea ce „ressemble fort à un plagiat" ; spre pildă, „purtîndu-l pe Cyrus prin Egipt, el se foloseşte, pentru descrierea acestei ciudate ţări de aceleaşi expresii pe care le utilizase Bossuet, copiindu-le cuvînt cu cuvînt fără a-l cita. Iată un plagiat în toată legea. Unul dintre prietenii mei i-l reproşă într-o bună zi. Ramsay îi răspunse că nu-i cu neputinţă să se producă astfel de *întîlniri* şi că nu-i de mirare ca el să gîndească precum Fénélon şi să se exprime ca Bossuet. Asta se cheamă să fii fudul ca un scoţian !" (*Dictionnaire philosophique*, tome XII, Paris, Firmin, 1809, p. 112—114.)

Mica paranteză voltaireiană arată nu numai similitudini între cazul Ramsay şi acela al capitolelor *O fată din Kostiol* sau *Me duele España*, dar şi faptul că „metodologia" aşa-zisului „colaj" nu e tocmai „modernă" şi că ea se numea, încă în veacul XVIII, plagiat. Totuşi, primul congres pentru „protejarea proprietăţii literare şi artistice" a avut loc la Paris abia în 1878, sub preşedinţia lui Victor Hugo. An de an apoi, sub imperiul nevoii de a elimina abuzurile, pirateria literară, contrafacerile, deposedarea de drepturile morale şi materiale ale creatorilor adevăraţi, asemenea congrese s-au ţinut în diverse oraşe europene. O revistă specială (*Le Droit d'auteur*) care apare şi azi, catedre speciale în mari universităţi, convenţii speciale (prima, la Berna, în 1886) au fost şi sînt preocupate de ocrotirea a ceea ce în toate ramurile spiritului plăzmuiesc creatorii, uneori cu privaţiuni şi suferinţe. Apărarea creaţiei e semn de progres uman, semnul unui grad înaintat de civilizaţie.

România modernă a acordat de la primii ei paşi atenţia cuvenită ocrotirii creaţiei literare, inclusiv pentru străini, prevăzută încă în legea presei din 1862, sub Alexandru Ioan Cuza. Nu e lipsit de semnificaţie faptul că primul congres internaţional care a avut loc pe teritoriul României, a fost tocmai „Congresul pentru proprietatea literară şi artistică" ţinut la Bucureşti în septembrie 1906, cu participarea a peste nouăzeci de personalităţi străine, avîndu-i între preşedinţi, vicepreşedinţi, secretari etc., pe Rodin, Richard Strauss, Südermann, Camille Flammarion, J. Clarétie, George Enescu,

Delavrancea, Ion Mincu, Take Ionescu, A. D. Xenopol, Spiru Haret, Const. Hamangiu ş.a. Opere juridice extrem de importante au fost elaborate în întîmpinarea acestui eveniment.[16] Congresul însemna — după afirmaţia lui A. D. Xenopol, în Raportul prezentat ulterior Academiei — „o eră nouă în viaţa noastră civilizată, data cînd Europa încununată cu razele ei artistice, ştiinţifice şi literare vine la noi, la noi cari pînă acuma eram obişnuiţi a merge la dînsa"[17]. În urma Congresului, România a aderat la convenţii şi conferinţe similare, pînă la cea ţinută la Stockholm în 1967. Îmi îngădui să întreb: renunţăm acum, nu numai la prevederi stabilite prin acte internaţionale la care şi ţara noastră a aderat, dar renunţăm în primul rînd la o atît de veche şi curată tradiţie naţională? Să nu uităm că *Decretul 321* din 1956, care reglementează şi apără într-un spirit nou, dreptul de autor la noi poartă semnătura lui Mihail Sadoveanu (ca vice-preşedinte, atunci, al Marii Adunări Naţionale). Aş dori să mai citez cuvintele rostite de eminentul jurist român Trandafir G. Djuvara în raportul său la Congresul din 1906, intitulat — ce coincidenţă! — *Dreptul de autor al străinilor în România*: „Ceea ce este adevărat în domeniul economic, este deopotrivă adevărat şi în domeniul artei: popoarele de sine stătătoare, cari au conştiinţă de valoarea lor şi cari urmăresc un ideal civilizator mai înalt, trebuie să ştie să-şi creeze o literatură şi o artă naţională, ca şi o industrie naţională; şi încă, la rigoare (lucru la noi prea din cale-afară curent) ne putem îmbrăca cu haine confecţionate gata în străinatate, dar trebuie să avem cugetarea noastră proprie, nu putem trăi cu demnitate repetînd mereu ca papagalii ceea ce alţii au gîndit la sute de kilometri depărtare!"[18]

În plenara sa din 21 februarie 1979, Consiliul Uniunii Scriitorilor a votat dezavuarea publică a procedeului utilizat de Eugen Barbu în *Incognito*. O întrebare s-ar putea ridica, eventual: cu ce drept s-a amestecat forul acesta într-o problemă care, dacă e de ordin estetic (dar nu e) trebuia lăsată în seama dezbaterii criticii, iar dacă e de ordin juridic, în seama organelor competente. Iată însă că unul din aceste organe competente se întîmplă să fie tocmai consiliul de conducere al Uniunii, forul colectiv ales pe baze democratice să conducă Uniunea Scriitorilor din România. În vechea legislaţie, cît şi în cea din alte ţări, îndeosebi cele capitaliste,

dreptul personal nepatrimonial la inviolabilitatea operei, după moartea autorului acesteia, revine moştenitorilor sau se stinge pur şi simplu. În cazul legislaţiei noastre, el nu se transmite pe cale de succesiune şi nu se stinge o dată cu moartea autorului ; ca şi în cazul paternităţii operei, el revine — fără limită temporală — uniunii sau asociaţiei respective de creatori. Acestea trebuie să apere „prin toate mijloacele" de care dispun, inviolabilitatea operei „împotriva oricăror alterări sau denaturări", indiferent de forma lor. „Prin investirea uniunilor sau asociaţiilor de creatori cu această misiune — căci îndeplinirea unei asemenea sarcini este o adevărată misiune — şi cu drepturile pe care ea le implică, legiuitorul a urmărit să împiedice, după moartea autorului, orice încercări de a se aduce vreo atingere autenticităţii operei, indiferent de forma pe care această atingere ar îmbrăca-o..." [19] Acest principiu, care afirmă superioritatea legislaţiei noastre socialiste, „se încadrează în principiul fundamental al dreptului socialist potrivit căruia drepturile personale nepatrimoniale — care oglindesc personalitatea omului — sînt ocrotite şi după moarte (Cf. articolului 56 din *Decretul 321*/1956). Spre deosebire de alte legislaţii aşadar, care pretind existenţa unei „plîngeri prealabile", legiuitorul a investit conducerea uniunilor de creatori cu dreptul, datoria, chiar „misiunea" de a cere aplicarea legii. Desigur, Consiliul Uniunii Scriitorilor nu e un for juridic şi el n-a intenţionat să dea o sentinţă. Ca for colectiv de conducere, conştienţi că ne aflăm în faţa unui delict — oricum l-am numi — avem însă datoria de conştiinţă de a-l dezavua public şi a comunica opiniei publice blamul şi desolidarizarea noastră. [20]

Ca istoric şi critic literar am convingerea că eludarea cazului *Incognito*, muşamalizarea, „absolvirea" (indiferent sub ce subterfugii) ar arunca o umbră asupra literaturii noastre, ameninţînd de altă parte să creeze un primejdios precedent. Nu putem accepta a deveni victimele fumigaţiilor şi narcoticelor pe care unii — cu diverse pretexte — ar vrea să ni le administreze. În memorabilul său discurs rostit în 1906 la pomenitul Congres, acelaşi Tr. G. Djuvara spunea cu vigoarea unui avertisment :

„...nu se clădeşte nimic trainic pe temelii nedrepte şi înşelătoare ; a răpi bunul altuia, ceea ce omul are mai personal,

cugetarea intimă, scînteia vie, ruptă din creierul lui creator, din inima lui suferindă şi întrupată într-o operă, a o reproduce fără scrupul nici măsură, pentru a o vinde pe bani, fără măcar a risca ceva, cum riscă contrabandistul, faptul nu este nici leal, nici cinstit, şi prin asemenea mijloace nu se îmbogăţeşte o literatură". [21]

---

1. Cf. *Luceafărul*, nr. 7, din 17 febr. 1979.
2. „Cu vol. III din *Incognito*, Eugen Barbu se întoarce la instrumentele lui de zile mari" (Romul Munteanu la „Revista literară TV" din 5 ian. 1979).
3. Mircea Iorgulescu, *Condiţia originalităţii*, în *România literară*, nr. 5, 1 febr. 1979.
4. La 17 ian. 1979 Biroul Uniunii Scriitorilor a desemnat o comisie formată din cinci scriitori/critici care au analizat textul romanului *Incognito* confruntîndu-l cu opere aparţinînd lui Paustovski, Ehrenburg, Kolţov, Malraux şi depunînd concluziile acestei investigaţii spre edificare, încît Consiliul, în plenara sa din 21 febr. 1979, a dezbătut situaţia creată, pe baza unui vast material documentar, nu numai pe baza intervenţiilor din presă sau a dezbaterilor propriu-zise ale plenarei. Hotărîrea plenarei a fost publicată în *România literară* XII, nr. 8, din 22 febr. 1979 (ediţia de Capitală) şi nr. 9 (ediţia pentru provincie).
5. Cf. *Flacăra* nr. 52, din 28 dec. 1978.
6. „La punctul 2 al ordinei de zi, George Macovescu a informat Consiliul dspre constatările colectivului de scriitori desemnat de Biroul Uniunii Scriitorilor în şedinţa din 17 ianuarie a.c., pentru a analiza situaţia creată de romanul *Incognito* vol. III de Eugen Barbu. Consiliul a luat în discuţie aceste constatări şi a hotărît să dezavueze procedeul plagiatului folosit de Eugen Barbu în vol. III al romanului *Incognito*, procedeu contrar normelor profesionale şi morale, incompatibil cu principiile eticii şi echităţii scriitoriceşti."
7. Vezi interviul din *Flacăra*, citat deja.
8. Prof. dr. doc. Aurelian Ionaşcu, N. Comşa, M. Mureşan, *Dreptul de autor în R. S. România*, Buc., Ed. Academiei R.S.R., 1969, p. 24.
9. Yolanda Eminescu, *Limitele juridice şi etice ale dreptului de citare*, în „Studii şi cercetări juridice", an. XVII, nr. 3, 1972, p. 391—400.
10. Henri Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, Paris, Dalloz, (1966), „Propriété littéraire et artistique", p. 354.
11. Yolanda Eminescu, *art. cit.*, p. 397.
12. Or, tocmai aceste „modificări" introduse în textele „reproduse" creează prezumţia că autorul operei din care se „reproduce" n-ar fi consimţit la un atare procedeu, ceea ce trimite încă o dată la dreptul la inviolabilitatea operei (Cf. Aurelian Ionaşcu ş.c., *op. cit.*, p. 102).
13. Cf. Yolanda Eminescu, *art. cit.*, p. 398; Henri Desbois, *op. cit.*, p. 282.
14. Henri Desbois se pronunţă în această privinţă în termeni categorici: „Pentru un autor conştiincios, citatul pierde orice interes de

îndată ce cititorul nu e în măsură să-i descopere originea, căci citarea se face tocmai pentru a corobora o opinie personală cu ajutorul opiniei altuia. Dar autorii care nu-şi fac scrupule rup legăturile, pentru a-şi atribui printr-o minciună meritul unei opinii, *sau al unei expresii* pe care ar fi fost incapabil s-o extragă din fondul propriu; *această formă de contrafacere se numeşte vulgar plagiat*" (*op. cit.*, p. 282; subl. ns.)

15. Nu ideile în sine, independente de formă, sînt în discuţie; „seule la forme sous laquelle l'idée a été présentée, donne prise à une exclussivité, à condition d'être originale" (Desbois, *op. cit.*, p. 4). Or, tocmai *originalitatea* incontestabilă a expresiei, la Paustovski, Malraux ş.a. a fost expropriată în *Incognito*. Cu alte cuvinte, este încălcat acel „drept moral" pe care legiuitorii îl consideră indisolubil „ataşat persoanei autorului", „opera ca purtătoare a amprentei sensibilităţii, inteligenţei celui ce a conceput-o şi a realizat-o. Prin chiar aceasta, atributele de drept moral se situează între drepturile personalităţii: ele ocupă sfera personalităţii intelectuale exteriorizată în opere marcate de pecetea sa." (Desbois, *op. cit.*, p. 442).
16. Vezi Yolanda Eminescu şi Paul Dimitriu, *Primul congres internaţional care a avut loc în România*, în „Revista română de studii internaţionale", nr. 3—4, 1968, p. 161 ş.u.
17. A.D. Xenopol, *Congresul pentru proprietatea literară şi artistică*, în „Analele Academiei Române", Mem. Secţ. Ist., Seria II, Tom. 29, 1906—1907, Buc., 1907. p. 251.
18. Trandafir G. Djuvara, *Dreptul de autor al străinilor în România* (raport la Congres..., reprodus în *Revista idealistă*, 1906, nr. 11, p. 122.
19. Aurelian Ionaşcu şcl. în *op. cit.*, p. 117.
20. Acest lucru s-a şi produs, aşa cum o arată comunicatul plenarei Consiliului, din 21 febr., citat mai sus, cf. *România literară*, nr. 8 şi 9, 1979.
21. Trandafir G. Djuvara, *art. cit.*, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

I
CONFESIUNE ŞI LITERATURA

Poetul şi visul elementelor 9
Revoltă şi creaţie 25
Spaţiul şi Timpul genezei 33
Al. Borza memorialist 39
Pretexte pentru un „Jurnal" 52
Trăind în himeră 57
„Încercarea" Logosului 63
Istoria în derivă 69
În paradisul suspinelor 74
„Puţin infern nu strică..." 79
Realitatea visului 84
Punct de fugă 89
Psyché 94
Miere amară 101
Emergenţa romanului 108
Micromitologia puterii 116
Dialectica nivelelor 122
Călătoria iniţiatică 129

II
CONFESIUNEA CRITICA

Critica românească şi relaţia literatură/societate 149
Reflexii 165
Un „pătimaş al lecturii" 174
Tripla alianţă 179
Simion — Stîlpnicul 190
Un umanist cordial: Edgar Papu 197
Sublima probă 202

Scanned with OKEN Scanner

„Imposibila gratuitate" a metodei 207
Critica mediatoare 214
Dominus Clarissimus 219
Un debut amînat 224
„Desfăşurarea" tinerilor 227
Cornel Regman şi demonul Alaël 233
Blaga în actualitate (cîteva probleme) . . . 238

III

CARNET

Dacă literatura... 249
Existenţa (şi opera) lui Rousseau 253
Se discută intens despre poezie 257
O problemă delicată 259
Conceptul de „şcoală"... 263
Asemenea culturilor de microbi... 266
„— De ce scrii ?..." 269
Pentru prima oară... 272
Ca o imensă scenă, Transilvania... 274

IV

6 DIALOGURI (CONFESIUNI)

I Cu Adrian Păunescu 281
II Cu Aurel Sasu 291
III Cu Const. Coroiu 301
IV Cu Dorin Tudoran 313
V Cu Mihai Sin 329
VI Cu Gh. Suciu 338

V

DOSAR
(Pentru o viitoare istorie literară)

Poet şi critic (O „conversaţie") 349
1. O culme... a culmilor 349
2. Cozonacul fără stafide 355
Restaurarea documentului (Adevăratul text al lui Lucian Blaga) 362
Un manechin numit „Incognito" 386

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GEORGETA NAIDIN
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

Apărut 1980. Bun de tipar 28.II.1980. Format : 16/54 × 84. Hîrtie Scris I A de 63 g/m². Coli tipo 25,25. Coli ed. 20,83.

Tiparul executat sub comanda
nr. 625 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner